علم نفس الفن

وتربية الموهبة



رى عبد الحميد حنورة



علم نفس الفن

وتربية الموهبة

تأليف

الدكتور مصرى عبد الحميد حنورة

أستاذ علم النفس بجامعتى المنيا والكويت

افتتاحية بقلم الدكتور مصطفى سويف

أستاذ علم النفس بجامعة القاهرة



الـكـتـاب : علم نفس الفن وتربية الموهبة

المؤلف : د / مصرى عبد الحميد حنورة

رقم الإيداع : ١٨٣٤

تاريخ النشر : ٢٠٠٠

الترقيم الدولى . I. S. B. N. 977 - 215 - 478 - 1

الناشر : دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع
شركة ذات مسئولية محدودة

الإدارة والمطابع ١٢ شارع نوبار لاظوغلى (القاهرة)

ت : ٣٥٤٢٠٧٩٠ فاكس ٣٥٥٤٣٢٤

التوزيع : دار غريب ٣،١ شارع كامل صدقى الفجالة - القاهرة

ت ٥٩٠٢١٠٧ - ٥٩١٧٩٥٩

إدارة التسويق والمعرض الدائم ١٢٨ شارع مصطفى النحاس مدينة نصر - الدور الأول
ت ٢٧٣٨١٤٢ - ٢٧٣٨١٤٣

بسم الله الرحمن الرحيم

﴿قل من حرم زينة الله التى أخرج لعباده والطيبات من الرزق﴾

صدق الله العظيم

امتنان وعرفان

يتقدم المؤلف بمزيد الامتنان لكلٍّ من:

الأستاذ الدكتور مصطفى سويف لموافقته على نشر الفصل الأول (بين العلم والفن: التماثل فى التنظيم) والفصل الثانى عشر (سيف وانلى من خلال سلسلة من الاستبارات). والفصل الثالث عشر (محمود سعيد من خلال سلسلة من الاستبارات)

وللأستاذ الدكتور شاكر عبد الحميد على موافقته على نشر الفصل الحادى عشر (عن العملية الإبداعية فى فن التصوير) والذى كتبه خصيصا لينشر فى هذا الكتاب.

مقدمة

هذا الكتاب «علم نفس الفن» هو الحلقة الثانية فى سلسلة علم نفس الآداب والفنون بعد الحلقة الأولى والمتمثلة فى كتاب علم نفس الأدب.

ويتضمن الكتاب أربعة أبواب تقع فى ستة عشر فصلاً تتطرق إلى تأصيل علم نفس الفن، ويبدأ الكتاب بفصل افتتاحى لرائد دراسات الإبداع والتذوق الفنى فى عالمنا العربى أ. د . مصطفى سويف، يليه فصل فى المنهج والموضوع وهو فصل تقديمى أردنا به تحديد ملامح هذا الفرع من فروع علم النفس، ثم بعد ذلك قدمنا عدة فصول عن عملية الإبداع فى الفن خاصة فى المسرح والسينما والفنون التشكيلية والموسيقى، وختمنا بفصل بلورنا فيه وجهة نظرنا فى تربية الموهبة الفنية من منطلق المنحى المنظومى التكاملى. وعمومًا فقد انطلقت جميع الدراسات المقدمة فى هذا الكتاب من منطلق المنحنى التكاملى الذى نتبناه كمنهج لدراساتنا وأساسا لنظريتنا فى علم النفس، وهو المنحنى (أو المدخل) الذى يتيح لنا أن نتعامل مع الظواهر النفسية باعتبارها ليست مجرد ظواهر موضوعية مستقلة عنا ولكن باعتبارها ذات عوامل، تتفاعل فى تآزر ارتقائى، هذا التفاعل الذى يضع فى الاعتبار الابعاد النفسية الذاتية ارتقاء وتفاعلاً، والأبعاد الموضوعية الخارجية (البيئية) والداخلية البيولوجية والعضوية، ومن مجمل هذا التفاعل التآزرى الارتقائى تتحقق الظاهرة النفسية،وبالتالى فإن دراستنا لهذه الظاهرة لم يكن لها أن تتم إلا من خلال المنحى التكاملى الذى نتبنى منطقه من خلال مفردات منهجه.

ولا يفوتنى فى النهاية أن أتوجه بجزيل الشكر إلى أستاذى واستاذ أساتذة علم نفس الإبداع والتذوق الفنى فى العالم العربى، الأستاذ الدكتور مصطفى سويف على تشجيعه لى لكى أصدر هذا الكتاب، وعلى كرمه الذى جعله لا يتردد فى مدى بدراستين كبيرتين استأذنته فى نشرهما فى هذا الكتاب، واحدة بعنوان: بين العلم والفن: التماثل فى التنظيم، والأخرى دراسة ذات جزءين عن عملية الإبداع فى فن التصوير أجراها الأستاذ الدكتور مصطفى مع كل من المصور سيف وانلى والمصور محمود سعيد، فشكراً له على كرمه وعلى ريادته، كما أتوجه بالشكر إلى الاستاذ الدكتور شاكر عبد الحميد على كرمه وقيامه بكتابة عرض مستوعب لدراسته الشيقة عن عملية الإبداع فى فن التصوير أعده خصيصًا للنشر فى هذا الكتاب.

وكذلك لا يفوتنى أن أتوجة بالشكر إلى أفراد أسرتى زوجتى السيدة سعاد محمد مكى، وإلى ابنى وائل ووليد للجو الأسرى الممتاز الذى هيأوه لى حتى تمكنت من إنجاز هذا العمل.

وإلى مكتبة غريب للطبع والنشر أتقدم بجزيل الامتنان لاهتمامها بنشر هذه السلسلة من الكتب، وتحمسها لى لإنجاز باقى مفردات السلسلة فلها ولأصحابها والعاملين بها كل التقدير والامتنان .

وبالله التوفيق

أ.د مصرى حنورة

القاهرة فى أول نوفمبر ١٩٩٩

الباب الأول

علم نفس الفن: إطار نظرى

الفصل الأول: بين العلم والفن: التماثل فى التنظيم.

الفصل الثانى: علم نفس الفن: فى المنهج والموضوع.

الفصل الثالث: تكاملية السلوك الإبداعى.

الفصل الرابع: الدراسة النفسية للتذوق الفنى.

الفصل الخامس: عملية الإبداع فى الفن: زاد الرحلة واختيار الطريق



الفصل الأول

افتتاحية

بين العلم والفن: التماثل فى التنظيم

بقلم أ . د. مصطفى سويف (*)

هدفنا من هذا المقال أن نوضح أن هناك مبادئ أوقواعد أساسية متماثلة يقوم عليها بناء العمل العلمى، كما يستند إليها بناء الأثر الفنى، وأن نحدد، على سبيل التمثيل لا الحصر، بعض هذه القواعد، وأن نستثير الأذهان للنظر فى هذا الموضوع، وندفع الجهود إلى استخلاص قواعد أخرى للتماثل البنائى بين العلم والفن باعتبارهما نظامين متميزين للنشاط الفكرى. وفى نهايه الأمر أن ننبه إلى أهمية إدراكنا لهذا التماثل أو التشابه، لأن هذا الإدراك من شأنه أن ييسر أمامنا سبيل النمو النفسى الحضارى المتوازن،الذى يتمثل فى ارتقاء القدرة على تقويم العلم والفن معا، والأخذ من كل منهما بالنصيب الأمثل،سواء بدأنا بالعلم ثم سعينا إلى تلقى الفن، أو بدأنا بالفن ثم تقدمنا نحو تحصيل العلم .

وغنى عن البيان أن للموضوع وجها آخر؛ فإلى جانب خصائص البناء فى كل من العلم والفن هناك الوظيفة الإنسانية (النفسية والاجتماعية) لكل منهما، غير أننا نفرد الحديث فى هذا المقال لتماثل البناء فحسب. ولايعنى ذلك بحال أننا نقرر ضمنا أن قيمة أحد الشقين تفوق قيمة الآخر، ولكن يعنى أننا نسلم بأن

(*) سبق نشر هذه الدراسة فى كتاب تذكارى اعده أصدقاء وتلاميذ المغفورله أ. د. عبد العزيز الأهوانى اعترافاً بفضله وتقديرًا لعطائه، وقد تفضل أ.د.مصطفى سويف بالموافقة على إعاده نشره فى هذا الكتاب، وقد رأينا من جانبنا أن نفتتح به هذا الكتاب (المؤلف).

أهمية الوظيفة لا تقل عن أهمية الحديث فى البناء، ولذلك نؤثر أن نرجئ الكلام عن الوظيفة إلى مقال قائم بذاته.

بعض قواعد البناء :

المسلمة التى نبدأ منها هى أن العلم والفن كلاهما نظام فكرى مركب، ومعنى ذلك أن كلا منهما بناء تأتلف بداخله مجموعة من العناصر التى تتحقق من خلال ممارسة العالم أو مبدع الفن لعدَد من العمليات الفكرية المتنوعة .

وليس في القول جديد، لكن الجديد الذى نضيفه فى هذا الموضوع هو أن ما تنتهى إليه هذه العمليات الفكرية والعلمية والفنية ينطوى على الانتظام فى إطار قواعد أساسية متشابهة. نذكر فى هذا الصدد قاعدتين أساسيتين وأخرى فرعية. أما القاعدة الأولى فهى قاعدة (التمثيل) Representativeness. ومؤداها أن ما يقدم فى الفن ينبغى أن يكون ممثلا تمثيلا جيدا لعالم على درجة معقولة من الاتساع، وكذلك ما يقدم فى العلم يجب أن يكون عينة ممثلة تمثيلا جيدا لعالم متسع يمكن التعميم عليه. وأما القاعدة الثانية فهى قاعدة (التصميم) Design. وخلاصتها أن كل عمل فنى إنما يقوم على تصميم أو على خطة كأنها هيكل أساسى يختفى وراء التفاصيل، إلا أن العين الخبيرة يمكنها أن تستشفه وأن تحدد خصائصه، وكذلك كل عمل علمى إنما يقوم على تصميم أو تخطيط أساسى، ثم تأتى القاعدة الفرعية، وهى قاعدة (التقابل) Contrast وتعتبر حالة خاصة لقاعدة (التصميم)، وتقضى بأن علاقة التقابل من أهم العلاقات وأكثرها شيوعا فى التصميمات التى تقوم عليها الأعمال الفنية والعلمية على السواء.

قاعدة «التمثيل»:

الأصل فى العمل العلمى أنه صيغة مختصرة تتركز فيها (وتنحدرمنها على سبيل التنبؤ) خصائص جزء معين من العالم. وقد تكون هذه الخصائص صفات أوعلاقات). وغير مقبول فى العمل العلمى ألا يصدق إلا على المفردات التى أجرى عليها . وبعبارة أخرى لايقبل فى العمل العلمى أن يكون تحصيل حاصل Tautology

لعل هذا هوالذى حدا بأرسطو أن يقرر بأن العلم يقوم على الاستقرار الناقص . وهذا بالضبط هو الأصل كذلك فى العمل الفنى.

ولنبدأ بالاستشهاد بأمثلة من الأدب .

فى ثلاثية نجيب محفوظ: أول ما يسترعى انتباه القارئ هو طراز الشخصيات التى يقدمها الكاتب، فهى شخصيات تستمد قيمتها أساسا من أنها ممثلة تمثيلا صادقا لجمهور عريض نستطيع أن نتعرف عليه . وجدير بالذكر فى هذا الموضع أن عملية التعرف Recognition التى هى محك التمثيل الصادق تسهم بنصيب كبير فى إعطاء خبرة التلقى الفنى نوعيتها المميزة أى نوعيتها الاستطيقية، حيث يمتزج الانتظام بالشعور السار. إن السيد أحمد عبد الجواد وزوجته السيدة أمينة شخصيتان تمثلان تمثيلا مركزا جيلا بأسره، جيل الرجال والسيدات الذين عاشوا شبابهم ونضجهم فى خلال العقود الثلاثة الأولى من هذا القرن فى مصر . وياسين واخواته يمثلون جيلا ثانيا سرت فى نفوس بعضهم خصائص الجيل الأول وقيمه. وكمال وعايدة يمثلان جيلا ثالثا يختلف قليلا عن جيل ياسين وزنوبة، وكثيرا عن جيل السيد احمد عبد الجواد والسيدة أمينة. إن التمثيل الجيد الذى تقدمه هذه الشخصيات وما يكتنفها من مواقف لا يعنى فقط الإشارة إلى عدد كبير من الأفراد تصدق عليهم أوصاف هذه الشخصيات أو إلى عدد كبير من مواقف الحياة نستشفها من خلال المواقف التى يقدمها الراوى . إنما التمثيل الجيد يعنى الصدق المركز. فإذا كانت الحياة تسمح بكثير من النماذج الباهتة سواء من الشخصيات أو المواقف، بل ربما صح القول بأنها لا تكاد تسمح إلا بذلك، فإن الفن الروائى والمسرحى، على العكس من ذلك، لا يسمح إلا بالنماذج المتبلورة من الشخصيات والمواقف، ولا فرق فى ذلك يذكر بين العلم والفن، فالقانون العلمى الصادق يمثل درجة من النقاء تجعل انطباقه على الظواهر والعلاقات القائمة بين الظواهر التى يشير إليه انطباقا تقريبيا وفى حدود خطأ مسموح به يتضاءل مع تقدم العلم ولكنه لا يتلاشى .

فإذا تركنا ثلاثية نجيب محفوظ ونظرنا فى أمر (قنديل أم هاشم) ليحيى حقى وجدنا شخصية الطبيب تمثل تمثيلا صادقا مركزا عالما من الشباب الذين يرحلون عن الوطن لفترة زمنية طويلة نسبيا ثم يعودون إلينا مبهورين بالعالم الخارجى الذى أتيح لهم الاطلاع على بعض جوانب من تقدمه،ولا يقتصر أمرهم على الانبهار بل يتعداه إلى الحنق على مظاهر التخلف فى كثير من جوانب الحياة فى وطنهم .

وبالمثل موقف الصراع الذى ينشأ ويحتدم بين الطبيب وبين المدافعين عن زيت القنديل يمثل تمثيلا جيدا عالما من الصراعات نعرفه ونستطيع أن نحدد معالمه.

يلزمنا فى هذا الموضوع أن نزيل وهما قد يستبد بالقارئ. فربما تبادر للذهن أن حديثنا على هذا النحو ينطوى على الادعاء بأن كاتب القصة أو المسرحية يفكر فى هذه الأمور على هذا النحو قبل أن يكتب، وأنه يقوم بإجراء عملية حسابية مفصلة يبدأها بتحديد العوالم التى يريد أن يمثلها ثم ينتهى إلى تحديد مواصفات الشخصيات والمواقف التى يستقر قراره على تقديمها فى عمله. إن الحديث هنا أبعد ما يكون عن أن ينطوى على هذا الادعاء. فالإبداع الأدبى لا يتم على هذا النحو إطلاقا، ونحن نعرف ذلك حق المعرفة، ومع ذلك فإنه ينتهى إلى هذا النتاج، أما كيف يكون ذلك فليس مجاله هذا المقال .

ننظر فى مثال آخر، رواية (العجوز والبحر) للكاتب الأمريكى أرنست هيمنجواى E. Hemingway . فى هذه الرواية نجد شخصية العجوز ممثلة تمثيلا جيدا لعالم كبير، عالم الإنسان بعنصريه الرئيسيين: الحكمة من ناحية (أو المعرفة، أو جماع الخبرة)، والصراع والطموح والإصرار من ناحية أخرى. كذلك شخصية (البحر) تمثل تمثيلا جيدا ومركزا عالما عريضا، هو عالم المجهول بضخامته، ومفاجآته، وبالغموض الذى يحيط بحدوده وبالتالى يجعله عالما عريضا غير محدود، ومع ذلك فلا يمكن وصفه (باللانهائية). ثم هنالك الموقف

الذى ينشأ بين العجوز وبين البحر، ويمثل له الكاتب بالسمك المتوحش حين يتقدم لينهش الإنجاز الذى سبق أن أنجزه العجوز عندما تمكن من صيد الحوت الكبير الذى يتلاءم مع طموحه من ناحية ومع خبرته أو حنكته من ناحية أخرى. وفى مقابل الهجوم غير المتوقع من الأسماك المتوحشة تبدأ المقاومة من جانب العجوز دفاعا عن إنجازه، ويستمر هذا الصراع بطول الرواية. والرواية كلها تتركز فى هذه المواجهة. ويثير هذا الصراع رذاذا من التأملات، أو المناقشات،يعيد العجوز من خلالها النظر فى رصيد حكمته، فيتردد بين قطبين،أحدهما قطب الاعتراف بالهزيمة والبدء فى لوم الذات، والثانى قطب المقاومة ورفض الهزيمة لسان حاله أحيانا «ربما جاوزت المدى المعقول»، وأحيانا أخرى «ما جعل الإنسان ليهزم». هذا الموقف فى جملته يمثل تمثيلا مركزا صادقا عالم الإنسان فى صراعه أمام المجهول بكل ما يكتنف الصراع هذا من تردد وتأملات ومراجعات.

فإذا تركنا عالم الرواية إلى عالم المسرحية وجدنا العديد من الأمثلة التى تشهد بصدق القاعدة نفسها.

ننظر فى (أوديب) للمسرحى الإغريقى سوفوكليز.هنا نجد شخصية أوديب تمثل الإنسان فى مواجهة القدر، الإنسان لا يعرف ما يخبئه له القدر، ويبدأ رحلته فى الحياة ومعه هذه المسلمة. هذه الشخصية تمثل عالما شاسعا نعرفه كلنا، وتمثله الحكمة الشعبية التى تتحدث عن (المكتوب على الجبين)، وتمثله أشكال أخرى من التعبير لا حصر لها. وحول هذه الشخصية ينتظم موقف الصراع الذى ينشأ بين الانسان وبين هذا القدر، وتقتضى الصناعة الفنية أن يتمثل الصراع فى صورة نبوءة تطارد أوديب ومحاولات جاهدة من جانب أوديب هدفها أن يتحاشى تحقق النبوءة عليه، وكلما ظن أوديب أنه نجا منها كانت الحقيقة أنه يقترب من براثنها. هذا الموقف أيضا لا جدال فى تمثيله لعالم من المواقف الإنسانية التى تحمل الدلاله ذاتها.

ثم هناك مسرحية (أنتيجونا) أحد أجزاء الثالوث العظيم الذى قدمه سوفوكلين. تتعرض أنتيجونا لموقف عصيب مؤداه أن أخاها متهم بخيانة الوطن، وبالتالي فقد حكم عليه بألا تدفن جثته وألا تقام لها الطقوس الجنائزية. وتجد أنتيجونا نفسها موزعة، أمام هذا الحكم، بين ولاءين:

الولاء للوضع القانونى يطالبها به العالم المحيط، والولاء للرابطة الإنسانية المباشرة بينها وبين أخيها يطالبها به صوت الضمير. ومن هذه الزاوية تبدو شخصية أنتيجونا ممثلة تمثيلا صادقا لجمهور من الشخصيات التى نستطيع أن نتعرف عليها فيمن حولنا، بل وقد نجد أنفسنا إحدى هذه الشخصيات الموزعة فى صراع بين ولاءين متعارضين يشبهان فى قليل أو كثير ما كان يمزق صدر أنتيجونا.

وتصدق القاعدة نفسها إذا انتقلنا من الرواية والمسرحية إلى الفنون التشكيلية. والأمثلة على ذلك كثيرة فى تاريخ النحت والتصوير، وبوجه خاص فى أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين. وربما كان أهم ما يميز هذين الفنين فى هذه الفترة تداخل الجهود الخاصة بالشكل والمضمون بصورة تتيح لنا أن نستشف التمثيل لعالم من القيم البصرية والحسية العضلية نتعامل معها بدرجات متفاوتة من الوضوح فى مواقف الحياة اليومية العصرية. إن السمة الرئيسية التى تتسم بها الفنون التشكيلية المعاصرة هى أنها تحاول صراحة أن تمثل تمثيلا مركزا قيما مستمدة من عالم يقع بين الواقع الفيزيقى من ناحية وبين الواقع النفسى الاجتماعى من ناحية أخرى. صحيح أن مهمة الفنون كانت وستظل دائما فى هذه المنطقة من مناطق الرؤية، إلا أن الجديد هو أن النحت والتصوير الحديثين (أى فيما بعد كوربيه) يعرفان ذلك بوضوح ويعترفان به صراحة،وهو ما لم يتمثل فى الوجه الذى ظهرا به فى معظم تاريخهما الممتد قبل منتصف القرن التاسع عشر. من هذه الزاوية نستطيع أن نستشف العوالم الكبيرة التى تمثلها أعمال صدرت عن جوجان وفان جوخ وسيزان وبيكاسو ورودان وهنرى مور.

ولنترك الآن عالم الآداب والفنون،إلى عالم العلوم.

فى العلوم النفسية و الاجتماعية نجد أن قاعدة التمثيل على جانب كبير من الأهمية، فهى شرط يجب توافره فى أى بحث علمى يعتد به. والواقع أن أى باحث فى هذه الفروع لابد له من دراسة طرق انتخاب العينات الممثلة تمثيلا جيدا لجمهور بعينه. وفى اتجاهه إلى هذا الهدف يتتلمذ الباحث لفترة معينة على أساتذة الإحصاء يتلقى منهم دروسًا فى كيفية اختيار عينات البحوث بالطريقة العشوائية، أوالطبقية، أو المنتظمة، أو بطريقة الحصص، وفى كيف يحسب مقادير التفاوت بين النتائج الاحصائية التى تنتج عن عينة محدودة الحجم، وبين المعالم الأصلية المفترض وجودها فى المجتمع الأصلى الكبير، حتى ينتهى إلى قرار فى مدى جودة تمثيل عيناته للمجتمع أوالمجتمعات التى يريد أن يعمم نتائجه عليها . وشرط التمثيل على هذا النحو لابد من توافره فى أنواع الدراسات العلمية المختلفة فى هذه المجالات النفسية والاجتماعية، سواء أكانت هذه الدراسات ميدانية وصفية، أوكانت معملية تحكمية.فالدراسات التى تسمى بلغة الأطباء (وبائية) Epidemiologcal وبلغة الاجتماعيين مسحية survey أو انتشارية، دراسات وصفية تصدق عليها القاعدة نفسها.نفرض أننى أردت أن أدرس نمط انتشار المخدرات بين الشباب المصرى، فى هذه الحالة يلزمنى أن أجرى الدراسة على عينة من المواطنين تمثل تمثيلا صادقا جمهور الشباب المصرى وذلك لكى أضمن صحة تعميم النتائج التى انتهى إليها.وكذلك الدراسات التجريبية التى تجرى داخل المعامل السيكولوجية تصدق عليها قاعدة التمثيل أيضا.فإذا أردت أن أدرس العلاقة بين السرعة التى يكتسب بها شخص إحدى المهارات الحركية وبين كون التدريبات التى يتلقاها مكثفة أو مخففة وجب على أن أجرى التجارب على عينة من الأشخاص تمثل تمثيلا جيدا المجتمع أو الجمهور الذى أقصد إلى تعميم نتائجى عليه،من حيث الأعماروستويات الذكاء وطراز الشخصية ومستويات التعليم...إلخ. وجدير بالذكر فى هذا الموضع أن غفلة البعض عن مراعاة هذه القاعدة أدت إلى تورطهم فى أخطاء فادحة تبين أمرها فيما بعد

عندما تعرض لهم الغير بالنظرة الناقدة.وجدير بالذكر أيضا أن جانبا مهما من تاريخ التقدم فى هذه العلوم يمكن رصده من خلال المحاولات المتلاحقة الهادفة إلى مزيد من حسن اختيار عينات البحوث لتكون أصدق تمثيلا للعوالم المتخذة هدفا للتعميم.

وفى العلوم البيولوجية تصدق قاعدة التمثيل كذلك، سواء أكانت الدراسات التى يجريها الباحثون وصفية أم كانت تجريبية تحكمية.والأمر فى الدراسات الوصفية واضح فما دامت المفردات داخل أى نوع أو سلالة تختلف كل مفردة عن الأخرى فالعينات الممثلة تمثيلا جيدا لأفراد النوع أو السلالة هى الطريق الأوحد للتعميم.وبالتالي تصبح قاعدة التمثيل بالغة الأهمية.أما الأمر فى الدراسات المعملية فلم يكن على هذا القدر من الوضوح لأهل الاختصاص إلى عهد قريب. والأمثلة على ذلك واضحة فى علم خواص العقاقير أو الأدوية Pharmacology. وهو أحد العلوم البيولوجية التى أحرزت تقدما ملحوظا فى فترة السنوات الثلاثين الأخيرة، منذ ظهور الأعداد الكبيرة من الأدوية المؤثرة فى الأعصاب . فقد كان المعتاد إلى وقت قريب أن يجرى الباحث تجاربه على عدد محدود جدا من حيوانات التجارب ثم يعمم نتائج دراسته علي أفراد النوع الذى أجرى الدراسة عليه كأنما أفراد النوع متشابهون تماما فى تأثر أنسجتهم بهذا الدواء كما وكيفا. وظل الأمر على هذا النحو إلى أن تبين لأصحاب النظر الناقد المدقق أن هذا الادعاء غير سليم[1]، فكان من التجارب النموذجية فى هذا الصدد تجارب تجرى على الفئران، وتقوم على التفرقة بين تأثر الفئران السوية ببعض الأدوية أو بعض المواد المخدرة، ومن ثم أصبح لزاما على أى باحث فى هذا الميدان أن يحسب حساب حسن تمثيل الفئران التى يستخدمها فى تجاربه لمجموع أفراد النوع، سواء من حيث أية خصائص أخرى. وما يقال عن الفئران فى هذا الصدد

(١) الإشارة هنا إلى تجارب J. P. Neto & F. V. Carvalho: The effects of chronic cannabis treatment on the aggressive behaviour and brain 5 - hyroxytraptamine levels of rats with different temperaments, Psychopharmacologia (Berlin) 1973, 32, 383 - 392.

يقال عن القردة العليا، ويقال كذلك على جميع الأنواع الحيوانية الأخرى التى يشيع استعمالها فى هذا النوع من الدراسات التجريبية.

فإذا انتقلنا إلى العلوم الطبيعية اعترضتنا مشكلة منهجية لابد من تذليلها قبل الانتهاء إلى قرار فيما يتعلق بسلامة قاعدة التمثيل. فالعلوم الطبيعية تتفاوت فيما بينها من حيث درجة كونها طبيعية Naturalistic ، أى من حيث كونها تعالج ظواهر موجودة فى الطبيعة الخام.

إذا نظرنا فى أمرها من هذه الزاوية وجدنا أن علما كالجيولوجيا أقرب إلى (الطبيعة)، فى حين أن علما كالفيزياء الحديثة يبتعد عن هذا النموذج كثيراً ويقترب مما يمكن أن نسميه بالعلم المجرد.ويقصد بالعلم المجرد هنا العلم الذى يدرس موضوعات تعتبر إلي حد كبير من صنع أهل الاختصاص فيه . يصدق هذا القول بوجه خاص على البحوث التى تتركز حول بعض مكونات الذرة. فالذرة ومكونات الذرة والمدارات التى تتحرك فيها أو بينها، هذه المكونات موجودات يتعذر علينا أن نتعامل معها – حتى على مستوى التصور – بدون الاطار النظرى الذى يقدمها لنا، ومن ثم فإن وجودها الذى نعرفه إنما هو وجود وسط بين الطبيعة الخام وبين المفاهيم العلمية الخالصة. ليس هذا وقفا على الفيزياء أو الكيمياء الحديثة، لكنه جزء لا يتجزأ من خصائص تطور العلوم السلوكية التى لم تبلغ بعد هذا القدر من التقدم نلمح فيها بعض العناصر التى تمثل ارهاصا بمستقبل مماثل.(فالفعل المنعكس) مثلا لايزيد وجوده عن أن يكون وجودا وسطاً بين الطبيعة الخام وبين المفهوم العلمى الخالص. ونحن لا نستطيع أن نشاهده إلا من خلال الإطار النظرى الذى يقدمه لنا، بل إننا نفتعل موقفا معينا داخل المعمل (يمليه علينا الإطار النظرى) لكى نشاهد (الفعل المنعكس) على درجة عالية من النقاء.

فإذا تنبهنا إلى ضرورة هذه التفرقة بين علوم طبيعية (طبيعية) وعلوم طبيعية مجردة، وإذا تنبهنا إلى حقيقة هذه التفرقة، تبين لنا أن قاعدة التمثيل

صادقة وواجبة فى العلوم الطبيعية (الطبيعية) مثل الجيولوجيا. أما العلوم المجردة فالمسألة فيها ليست بهذا الوضوح ولا هذه المباشرة. وخلاصة القول بالنسبة لها أن قاعدة التمثيل تصدق بقدرما تنتمى الظواهر التى تنصب عليها الدراسة إلى الطبيعة الخام، ولكن قاعدة التمثيل نفسها يصبح لا محل لها كلما تناولنا هذه الظواهر من زاوية كونها مشروطة بإطار نظرى معين.

قاعدة التصميم :

يتكلم العلماء عما يسمونة تصميم التجربة العلمية .ومن أشهر الكتب التى كتبها مؤلفوها فى هذا الصدد كتاب رونالد فيشر R.A. Fisher بعنوان (تصميم التجارب) ظهر فى طبعته الأولى سنة ١٩٣٥، وكتاب ألـــن ادواردز A.L. Edwards بعنوان (التصميم التجريبى فى البحوث السيكولوجية) ظهر سنه ١٩٥٠، وكتاب ماكسويل A. E. Maxwel بعنوان (التصميم التجريبى فى علم النفس والعلوم الطبية)، ظهر سنة ١٩٥٨، وهم يعنون بالتصميم، البناء الداخلى أو ما يمكن تصوره على أنه البذاء الهندسى للتجربة، أو الخطة الأساسية التى يتم إجراء التجربة على أساسها.

نضرب مثلا لتوضيح ذلك.لنفرض أن أحد العلماء المتخصصين فى علم خصائص الأدوية يريد أن يدرس أثر الكحول على إحدى الوظائف العقلية العليا ولتكن تركيز الانتباه، عندئذ يمكنه أن يجرى تجربة حسب تصميم نرمز له بالرمز: أ – ب – أ. ومعنى ذلك أن يبدأ بقياس مستوى نشاط الوظيفة فى الأحوال العادية،وهذه هى الحاله أ ثم يعطى مقدارًا محدوداً من الكحول للشخص المتطوع يتبعه بقياس ثان لمستوي نشاط الوظيفة تحت تأثير الكحول، وهذه هى الحالة ب.وبعد انتهاء تأثير الكحول يعود إلى قياس الوظيفة وهذه هى الحالة أ مرة ثانية. فإذا كانت الحالة أ الثانية شبيهة بالحالة أ الأولى ولكنهما يختلفان عن الحالة ب استطاع الباحث أن يعزو التغير الذى حدث فى مستوى نشاط الوظيفة أثناء الحالة ب إلى تأثير الكحول.ويعتبر هذا الشكل من أبسط التصميمات التى يتبعها الباحثون فى هذه الدراسات

وتحدث العلماء فى هذا المجال أيضا عن تصميمات أخرى كثيرة،من أشهرها ما يسمى(بتصميم التعمية المزدوجة) Double Blind Design، وهو على النحو الآتى: لنفرض أننا بصدد دواء جديد لا تزال الشركة المنتجة له فى المراحل المبكرة لتقديمه إلى ميدان العلاج وبالتالي فهى لا تزال بحاجة إلى تجميع المعلومات التجريبية عن مدى فاعليته فى علاج اضطراب بعينه، فإن التجربة التى يلزم إجراؤها فى هذه الحالة يجب أن تتجه أساسًا إلي الإجابة على السؤال الآتى: هل يؤثر هذا الدواء فعلا فى إزالة هذا الاضطراب أم أن المسألة لا تعدو فى بعض الأحوال أن تكون وهما يقع تحت تأثيره المريض والطبيب معا؟ وفى تاريخ علم الأدوية، خاصة علم الأدوية النفسية كثير من الخبرات التى تشهد بأن هذا يمكن أن يحدث، بل وأنه يحدث كثيراً. وبالتالى فإن تصميم التعمية المزدوجة هو الذى يمكن اللجوء إليه حتى لا يحدث مثل هذا الخطأ. ويقضى هذا التصميم بالآتى: يعد الباحث مادة لها نفس الخصائص الشكلية التى لمادة الدواء، ولكن ليس لها خصائصه الكيميائية، بل هى مادة خاملة ليس لها تاثير على الوظائف المضطربة التى نهدف إلى دراستها. ويقسم المرضى الذين قبلوا التطوع لإجراء التجربة عليهم إلى فريقين متكافئين كما وكيفا: أحداهما يتناول الدواء والآخر يتناول المادة المتشابهة الخاملة، بشرط ألا يعرف الطبيب نفسه أى نوع من المادتين تناول هذا الشخص أو ذاك، حتى لايعرف الطبيب نفسه (أو المجرب) تحت تأثير الإيحاء الذى يمكن أن يؤثر فى ملاحظاته وفى تعليقاته. وفى هذه التجارب يشترك طرف ثالث هو وحده الذى يحمل مفتاح الشفرة، إذ يعرف أى نوع من المادتين أعطى لكل شخص من أفراد التجربة. ولا يدخل هذا الطرف الثالث فى التجربة بأكثر من ذلك ، فهو لا يشترك فى التعليق على هذه المشاهدات. وبتحليل نتائج التجربة فى ضوء هذه القيود يتبين ما الذى يرجع من تغير أحوال المرضى إلى الدواء فعلا وما الذى يرجع إلى الوهم .

هذا التصميم، وسابقه، وغيرهما عشرات التصميمات التى يمكن أن تخطط على أساسها التجارب العلمية تعتبر موضوعا بالغ الأهمية عند العلماء، لأن

التصميم هو الذى يملى نوع التحليل الرياضى الاحصائى الذى يمكن للعالم أن يجريه على البيانات التى جمعها فى دراسته، فليس كل تحليل يمكن تطبيقه على مشاهدات أو بيانات جمعها الباحث فى ظل أى تصميم تجريبى. والتصميم هو أيضا الذى يملى نوع التعليق النظرى الذى يجوز للدارس أن يعلق به على تلك المشاهدات أو البيانات .

والتصميم فى الأعمال الفنية والأدبية لا يقل عن ذلك خطراً،لكن له وجها آخر حيث يظهر التصميم فى الأعمال الفنية على الوجه الآتى: إذا نظرنا إلى تمثال أو تأملنا فى لوحة فنية استطعنا أن نستشف شكلا هندسيا بسيطا وراء جميع التفصيلات المعقدة التى نراها . بعبارة أخرى أن الملامح السطحية لقطعة النحت أو اللوحة المصورة لا تلبث أن تكشف للعين الخبيرة عن نمط أو شكل أساسى أعمق ويستطيع القارئ أن يتحقق من ذلك بنفسه فى مجموعة الصور المصاحبة.

فالصورة رقم (١) تقدم لنا تمثالا من أعمال مختار بعنوان (رياح الخماسين)، نجد أن الشكل الأساسى الذى ينتظمها نصف كرة. والصورة رقم (٢) تقدم تمثالا آخر لمختار عرف باسم (زوجة شيخ البلد). والتصميم الأساسى الذى نستشفه هنا هو تصميم المسلة. والصورتان رقم (٣) ورقم (٤) تقدمان تمثالين للمثال نفسه يعرفان معا باسم (على ضفاف النيل). والتصميم الأساسى الذى نستشفه وراء كل منهما هو تصميم القوس(بلا وتر) . والصورة رقم (٥) تقدم عملا للنحات نفسه أيضا يعرف باسم(فلاحة ترفع المياه)، والتصميم الأساسى الذى نستشفه وراء هذه الفلاحة هو نصف البيضاوى. والصورة رقم (٦) تقدم عملا آخر للمثال ذاته هو تمثال (الفلاحة)، والتصميم الذى نستشفه هنا هو العمود. وهو تصميم اتبعه كثير من النحاتين، ويذكرنا بالتصميم الأساسى لتمثال (أثينا) لفيدياس فى اليونان القديمة «الصورة رقم (٧)».

وما يصدق على مختار يصدق على غيره من المثالين المصريين وغير المصريين.والصور رقم (٨) تقدم لنا عملا للمثال محيى الدين طاهر يعرف باسم

(الحجلة) والتصميم الأساسى هنا مركب من دائرة على عمود.والصورة رقم(٩) تقدم عملا للنحات أنور عبد المولى،يعرف باسم (الاعتراض على القنابل الذرية) وتقوم على تصميم العمود أيضا. والصورة رقم (١٠) تقدم تمثالا للنحات الفرنسى رودان A. Rodin يعرف باسم بوليفيموس، والتصميم الأساسى فى حالته هو القوس. والصورة رقم (١١) تعرض تمثالاً آخر للنحات نفسه يعرف باسم (المعبود الأبدى) والتصميم الأساسى فى حالته هو المثلث قائم الزاوية. وتصدق القاعدة نفسها على أعمال النحت الحديث، وربما استطاع القارئ أن ينظر بنفسه إلي أعمال هنرى مور H.moore ليستشف بجهده الخاص ما ينتظم بعضها من تصميمات أساسية.

وفى التصوير نجد القاعدة نفسها صحيحة.

ففى لوحة (العمل) (الصورة رقم (١٢)) للمصور حامد عويس نجد التصميم الأساسى الدائرى يكشف عن نفسه من خلال ميل الأجسام وحركة الأذرع والفئوس وفى لوحة (قابيل وهابيل)، (الصورة رقم (١٣)) للمصور راتب صديق نجد التصميم الأساسى البيضاوى يكشف عن نفسه من خلال انحناء الجسم المحمول (هابيل) وتدلى ذراعيه وفخذيه ثم من خلال امتداد هذا الوضع ممثلا فى ذراعى الرجل الحامل (قابيل) وساقيه. وفى لوحه (الهجرة) (الصورة رقم (١٤)) لمحمود سعيد نستشف التصميم الأساسى فإذا هو مثلث قائم الزاوية، مصدر الضوء عند رأس الزاوية، وتتأكد حدود المثلث بخط امتداد الضوء فى الجزء العلوى من اللوحة وخط امتداد الظل بأسفل اللوحة ويقف الرجل ليرسم الوتر. وفى لوحة (الجيرنيكا) (الصورة رقم (١٥)) لبيكاسو نجد التصميم الأساسى مثلثا يقوم على قاعدته كالهرم، وهو ينطبع فوق مستطيل يمتد بطول اللوحة. وفى لوحة (الشاب) (الصورة رقم (١٦)) لليوناردو دافنشى نستشف التصميم الأساسى على أنه متوازى أضلاع تؤكد حدوده الساق اليسرى إذ يوازيان الخط المائل الذى يشبه أن يكون عصا تمسك بها يده اليمنى.

وفى الأدب تصح القاعدة نفسها كذلك.

ففى مثال (العجوز والبحر) لهيمنجواى ما يوضح هذه الحقيقة ويؤكدها إلى درجة أننا نستطيع أن نستشف تصميمًا يكاد أن يكون هندسيا يقوم وراء نسيج الرواية، وهو المثلث: قاعدته تمتد بين ركنين متكافئى الثقل، هما العجوز من ناحية، والبحر من ناحية أخرى،كلاهما يقف فى مواجهة الآخر، وكلاهما يمسك بطرف الصراع، ولايكف عن الشد ضد الآخر. نحس نحن القراء بالثقل الهائل لكل منهما، وتحس بأنهما متكافئان إلى حد كبير، لكن رأس المثلث هو الطفل، خفيف يرتفع إلى أعلى، يمضى تأثيره فى الرواية ضد تأثير الصراع، يخفف من وطأة الصراع (وما يثيره من الشعور بالوحدة المترتبة على المواجهة المباشرة) على نفس العجوز.

وفى رواية (أصوات) لسليمان فياض تقوم هندسة الرواية على أساس المواجهة المباشرة بين قوتين، كما فى (العجوز والبحر)، مع فارق رئيسى هو أنه فى (أصوات) تتضخم إحدى القوتين (وهى رد الفعل الصادر عن القرية) من مرحلة إلى أخرى أثناء تقدم الأحداث إلى أن تبتلع هذه القوة القوة الأخرى .. ويبدو التصميم الأساسى فى هذه القصة أقرب إلى شكل النقطة داخل دائرة. وهو تصميم توحى به صورة أكثر دينامية من ذلك بكثير، صورة الحجر الصغير تقذف به فى بحيرة راكدة وما يعقب ذلك.

وفى تمثيلية (بيكيت) للكاتب الفرنسى جان أنوى J. Anouilh نجد التصميم الأساسى عبارة عن خط مشدود بين نقطتين هما توماس بيكيت من ناحية والملك من ناحية أخرى.

وفى تمثيلية (أنتيجونا) لجان أنوى كذلك نجد التصميم الأساسى عبارة عن مثلث رأسه إلى أسفل وقاعدته إلى أعلى، يمتد خط القاعدة بين نقطتين إحداهما أنتيجونا والأخرى كريون الملك. أما الرأس الساقط إلى أسفل فتتجمع فيه زوجة كريون وابنها إيمون خطيب أنتيجونا وايزمين أختها، يتجمعون معًا ولا يقفون

موقفًا محايداً بل يسهمون فى زيادة شدته، ولا يخفون سخطهم على موقف الملك لكنهم، مع ذلك، يظلون غرباء عن أنتيجونا، وإن بدوا على السطح متعاطفين.

مبدأ المقابلة أو المعارضة :

يعتبر مبدأ المقابلة قاعدة جزئية، ذلك أنه حالة خاصة من حالات (التصميم) وهو مبدأ يصدق فى الآداب والفنون والعلوم.

نبدأ بالأدب نستمد منه الأمثلة الموضحة. وهنا نقف عند (أنتيجونا) لجان أنوى مرة أخرى. والمقابلة فى هذه التمثيلية مقابلة مركبة، فشخصية أنتيجونا متعددة الجوانب، وفى مقابل كل جانب منها نجد شخصية أخرى بأكملها تقف لتؤدى وظيفة المقابلة ألا وهى إبراز معالم هذا الجانب بأوضح صورة ممكنة، عن طريق إبراز معالم النقيض.

وتتمثل **المقابلة الأولى** فى وقوف كريون، الملك، أمام أنتيجونا، هاتان شخصيتان متعارضتان تماماً كلما تأملنا إحداهما تنبهنا إلي وجود أبعاد فى الشخصية الأخري مضادة تماما لما نجده أمامنا، ومع ذلك لم نكن نفطن لوجودها. فكريون أسير المواضعات والقوانين، وبالتالي نجده فى دهشة دائما واستنكار لا ينقطع لموقف أنتيجونا التى تعصى القانون الذى يقرر أن من يجرؤ على دفن جثة أخيها بولينيس سوف يلقى الموت عقاباً على ما فعل. أما أنتيجونا، فإنها على الضد من ذلك تماما، لا تقتنع بالتعامل مع هذا القانون أبداً. والتعارض بين الطرفين جذوره ضاربة فى الأعماق، فكريون بدأ بتقبل موقفاً بعينه، هو أن يصبح رمز السلطة، أن يصبح الملك، فترتبت على ذلك بالحتم سلسلة من النتائج آخرها الموقف الذى نشأ بينه وبين أنتيجونا . وفى مقابل ذلك بدأت أنتيجونا بالرفض، فتولدت عن ذلك سلسلة من النتائج أو المواقف آخرها هذا الموقف الذى نشأ بينها وبين كريون. ويصور الكاتب علاقة المقابلة أو المعارضة هذه بدرجة عالية من الاتقان وذلك بأن يدعنا نكتشف أنها علاقة محتومة لم يكن منها بد، لأنها النتاج الطبيعى للمواجهة بين هاتين الشخصيتين بما لكل منهما

من بنية وتاريخ. ويبدو لنا فى هذه الحالة أن سبيلا هامًا إلى فهم شخصية أنتيجونا إنما يكون بمزيد من إمعان النظر فى شخصية كريون ثم ضرب كل سمة من سماته فى مقلوبها.

وتتمثل **المقابلة الثانية** فى قيام إيزمين، الأخت، فى مواجهة أنتيجونا. وإذا كان محور المقابلة الأولى بين كريون وأنتيجونا هو الامتثال فى مقابل الرفض والتمرد، فإن محور المقابلة الثانية هو التفاهة فى مواجهة الامتلاء. كل ما تقوله إيزمين أو تفعله تافه وسطحى، وعلى الضد من ذلك كل ما تفعله أنتيجونا وما تقوله ينطوى على معان جليلة ومرام بعيدة، ويشير إلى قيم إنسانية رفيعة: كالتضحية والوفاء والصدق مع النفس ومع الغير. وهنا يلزمنا أن نشهد ببراعة المؤلف فى صناعته، فكلما وضع لمسة بقلمه لإبراز خصلة معينة فى أنتيجونا وضع لمسة فى مقابلها لإبراز نقيضها فى إيزمين. حتى اللمسات التى وضعها فى وصف الشكل الخارجى، المظهر والملبس، يصدق عليها هذا القول، أنتيجونا شعرها أشعث، أهملته صاحبته لأنها تركز اهتمامها فى الجوهر لا فى العرض، فى عالمها الباطنى الذى تئن تحت ثقله من فرط ثرائه، أما إيزمين فشعرها جميل وشكلها أجمل، لكنها جوفاء عالمها الخارجى فراغ وباطنها خواء.

وتتمثل **المقابلة الثالثة** فى المواجهة بين أنتيجونا وبين خطيبها إيمون. ومحور المقابلة هنا هو الحسم، أنتيجونا مثل أعلى فى الحسم، فقد حسمت الأمر واختارت طريقا لا تحيد عنه، بينما إيمون متردد دائما أبدا. ولا يخرج عن تردده هذا حتى النهاية، فإذا بدا قرب الخاتمة أنه اختار جانبا من جانبى الصراع فقد وقع اختياره بصورة اندفاعية هى الوجه الآخر للتردد.

وفى جميع الأعمال الأدبية التى ذكرناها فى مواضع أخرى من هذا المقال نجد الأمثلة الموضحة لمبدأ المقابلة أو المعارضة. فى أعمال نجيب محفوظ، ويحيى حقى، وهيمنجواى، وسوفوكلين، وسليمان فياض.

وفى الأعمال الفنية كذلك، فى النحت والتصوير يصدق المبدأ نفسه، ولكن بالصورة المناسبة للخصائص الشكلية لهذه الفنون، فهو يعتمد أحيانا على توزيعات الظل والضوء، وأحيانا أخرى على توزيعات الألوان، وكذلك يعتمد على توزيعات الكتلة وما يوحى بها من قيم شكلية. ويعتمد أحيانا أخرى على الرمز بما له من دلالات إنسانية عامة أو اجتماعية خاصة.

وفى العلوم نجد أن مبدأ المقابلة لا غنى عنه إطلاقا. ذلك أن أبسط شرط يجب أن يتوفر فى التجربة العلمية هو أن يتوفر لها ما يسمى بمجموعة المشاهدات الضابطة Control Observations فى مقابل مجموعة المشاهدات التجريبية Experimental Observations نفرض مثلا أننا نهتم بدراسة الآثار السلوكية التى تترتب على تعاطى إحدى المواد المخدرة. فى هذه الحالة يلزمنا أن نجمع قدرًا من المشاهدات على مجموعات من الأشخاص الذين يتعاطون هذه المادة. هذه المشاهدات هى التى نسميها بالمشاهدات التجريبية، لأنها جزء جوهرى فى هدف التجربة. إلا أننا لن نستطيع رغم ذلك، أن نربط بين أى سلوك يصدر عن هؤلاء المتعاطين وبين خصائص هذه المادة ربط المعلول بالعلة إلا إذا توافرت لدينا مجموعة من المشاهدات الضابطة.. وفى هذا السبيل نأتى بمجموعة من الأشخاص غير المتعاطين، ونجمع المشاهدات على ذات الوظائف النفسية التى اهتممنا بها فى حالة المتعاطين (كأن يكون ذلك من الذاكرة، أو على سرعة الحركة ودقتها، أو على تنظيم الإدراك. . إلخ)، فإذا وجدنا اختلافا متسقا بين المتعاطين وغير المتعاطين رغم تكافئهم فى كل ما يمكن أن يؤثر فى هذه الوظائف من عوامل أخرى بخلاف المخدر استطعنا أن نجزم بوجود علاقة جوهرية بين تعاطى هذه المادة المخدرة وبين أشكال التغير هذه التى تطرأ على تلك الوظائف النفسية. ولا بد من اتباع المبدأ إذا كنا كذلك بصدد دراسة الآثار العضوية سواء فى الإنسان أو الحيوان. والجدير بالذكر هنا أن مبدأ المقابلة هذا هو الطريق الأوحد أمام الباحثين فى هذه العلوم لإكساب نتائجهم معناها ودلالتها. والجدير بالذكر أيضا أنه متضمن فى تجارب العلوم جميعا وليس وقفا على العلوم السلوكية أو البيولوجية وحدها.

خاتمة

أوضحنا فى المقال أن هناك قواعد أساسية متماثلة يقوم عليها بناء العمل العلمى والأثر الفنى على حد سواء. وقد ذكرنا من هذه القواعد، على سبيل التمثيل لا الحصر قاعدتين رئيسيتين، هما: التمثيل، والتصميم. وقاعدة فرعية، هى: المقابلة. وقدمنا عدداً من الأمثلة من الآداب والفنون التشكيلية توضح الكيفية التى تتحقق بها كل من هذه القواعد الثلاث.

والجدير بالذكر، فى هذا الموضع، أن هناك قواعد أخرى لا تقل أهمية عما ذكرنا، منها قاعدة (الاقتصاد) Parsimony، ومؤداه فى العلم أن المفاضلة بين فرضين أو نظريتين يجب أن تكون فى صالح أبسطهما أي أشدهما اقتصادًا فى عدد المفاهيم والعمليات التى تعتمد عليها فيما تقدمه من تفسير. وتعرف هذه القاعدة فى العلم باسم (حد أوكام) Oocams Razo وتعرف تطبيقاتها النفسية باسم قانون مورجان. والقاعدة نفسها تعنى فى الآداب والفنون ضرورة التركيز والتكثيف. وهناك قواعد أخرى بعد ذلك تستحق أن تفرد لها مقالات مستفيضة.

وثمة نقطة أخرى يجب إلقاء الضوء عليها فى هذا الموضع أيضا، فقد تركنا أمورًا لم نتحدث فيها فى دراستنا، ومع ذلك فلا يجوز تجاهلها. الأمر الأول أننا لم نتحدث فى الوظائف التى تؤديها هذه القواعد بتوفرها فى العمل الأدبى أو الفني. ونحن نقرر هنا بصراحة أن هذه القواعد هي الأدوات التي عن طريقها تتمكن الأعمال العلمية والفنية من تحقيق الأدوار المنوطة بها في حياة الإنسان. وبدون هذه الأدوات لن تستطيع هذه الأعمال أن تؤدى مهامها الكبرى. بل يمكن القول بأن الدرجة التي تتوافر بها هذه القواعد في أي عمل علمي أو فني تعتبر من بين المحكات الهامة للمفاضلة بين ما هو عمل رفيع وما هو عمل متواضع.غير أن هذه مجرد إشارة عابرة نقصد بها توضيح ما لهذا التحليل الوظيفى من خطر يجعله جديرًا بأن نفرد له بحثاً آخر قائما بذاته. والأمر الثاني الذي صمتنا عنه

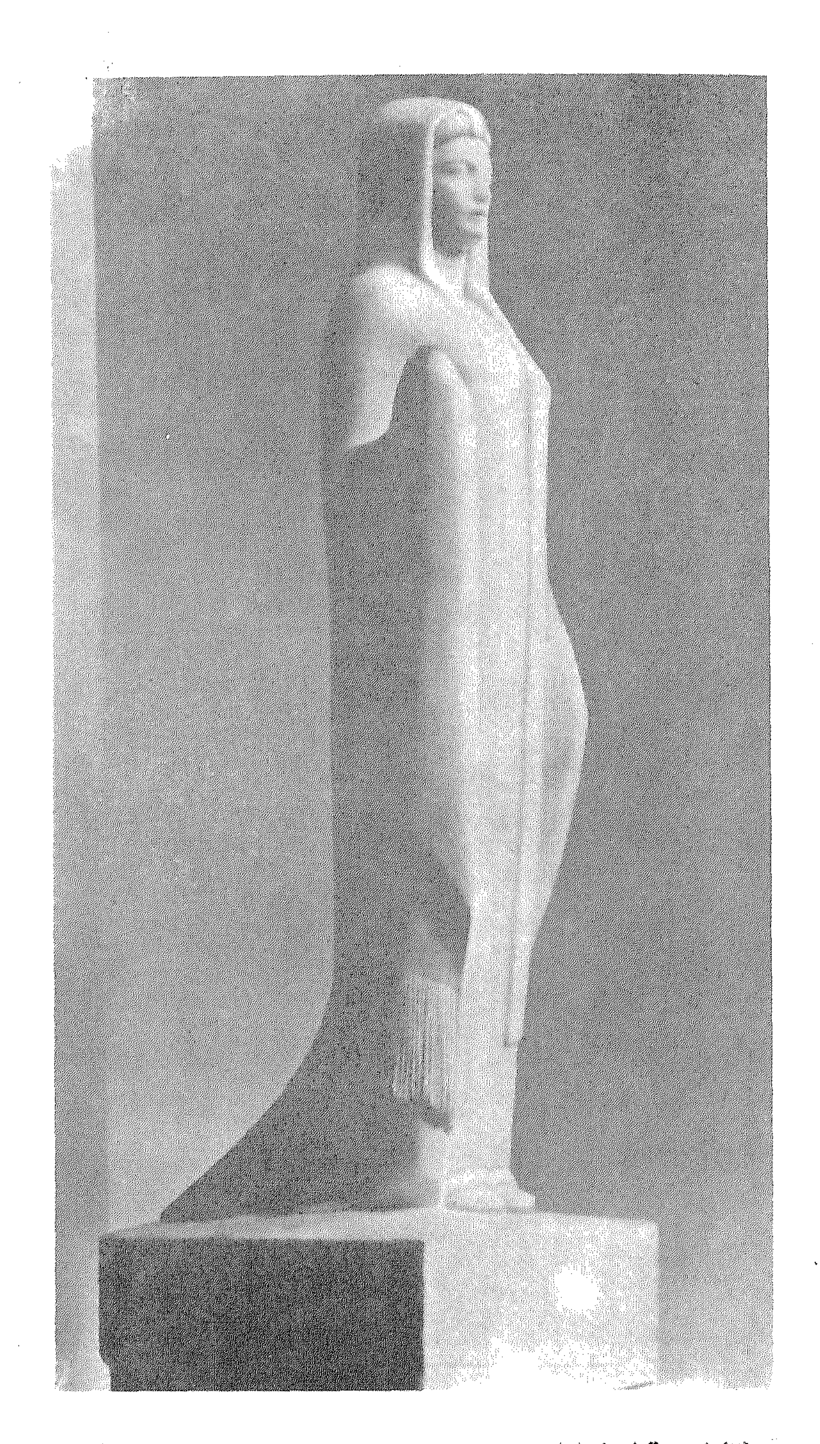
في إطار بحثنا هو فن الموسيقى وقد يتبادر للذهن أن هذا معناه أن هذه القواعد لا تصدق على هذا النحو. وهذا غير صحيح، والصحيح أن الموسيقى تتفاوت فى ألوانها بين التمثيل والتجريد، شأنها فى ذلك شأن الفنون التشكيلية، وكلما اقتربت من النمط التمثيلى صدقت عليها قاعدة التصميم إلى جانب القاعدتين الأخريين، وكلما اقتربت من النمط التجريدى ازداد فيها ظهور قاعدة التمثيل ومع ذلك فإن قاعدة التمثيل لا تختفى تماما. والفرق بين الموسيقى وسائر الفنون في هذا الصدد شبيه بالفرق بين الرياضة وسائر العلوم. فالرياضة تكاد تكون تصميمًا خالصًا مع إشارات من بعيد إلى قاعدة التمثيل.

وأخيرًا فإن الرسالة التي نتوخاها هنا هى تأكيد التماثل البنائي بين العلم والفن، من حيث القواعد الأساسية للبناء. وهو تماثل يحمل في طياته تشابها وظيفيا أساسيا ، كل منهما يؤدى فى عالم الإنسان وظيفة أساسية واحدة، لكن كل منهما يؤديها بأسلوبه الخاص.

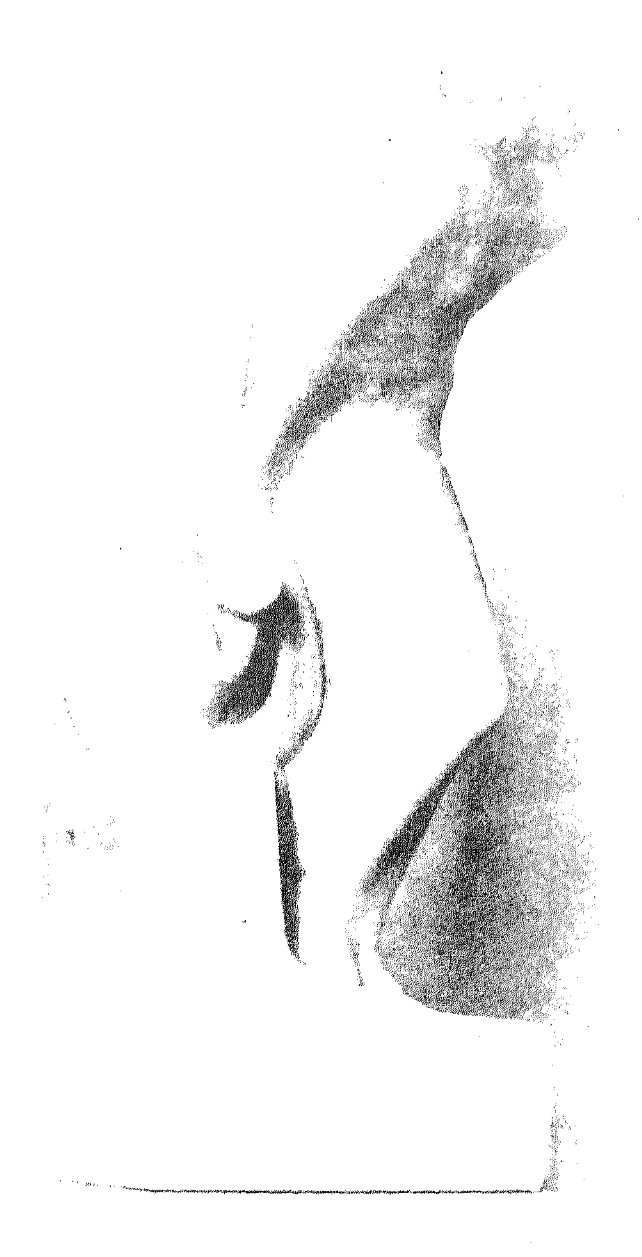
ومن وراء هذا التأكيد دعوة إلى الاهتمام على المستوى الفردى والاجتماعى بالأسلوبين معاً لان أحدهما لا يغنى عن الآخر.

(١) رياح الخماسين

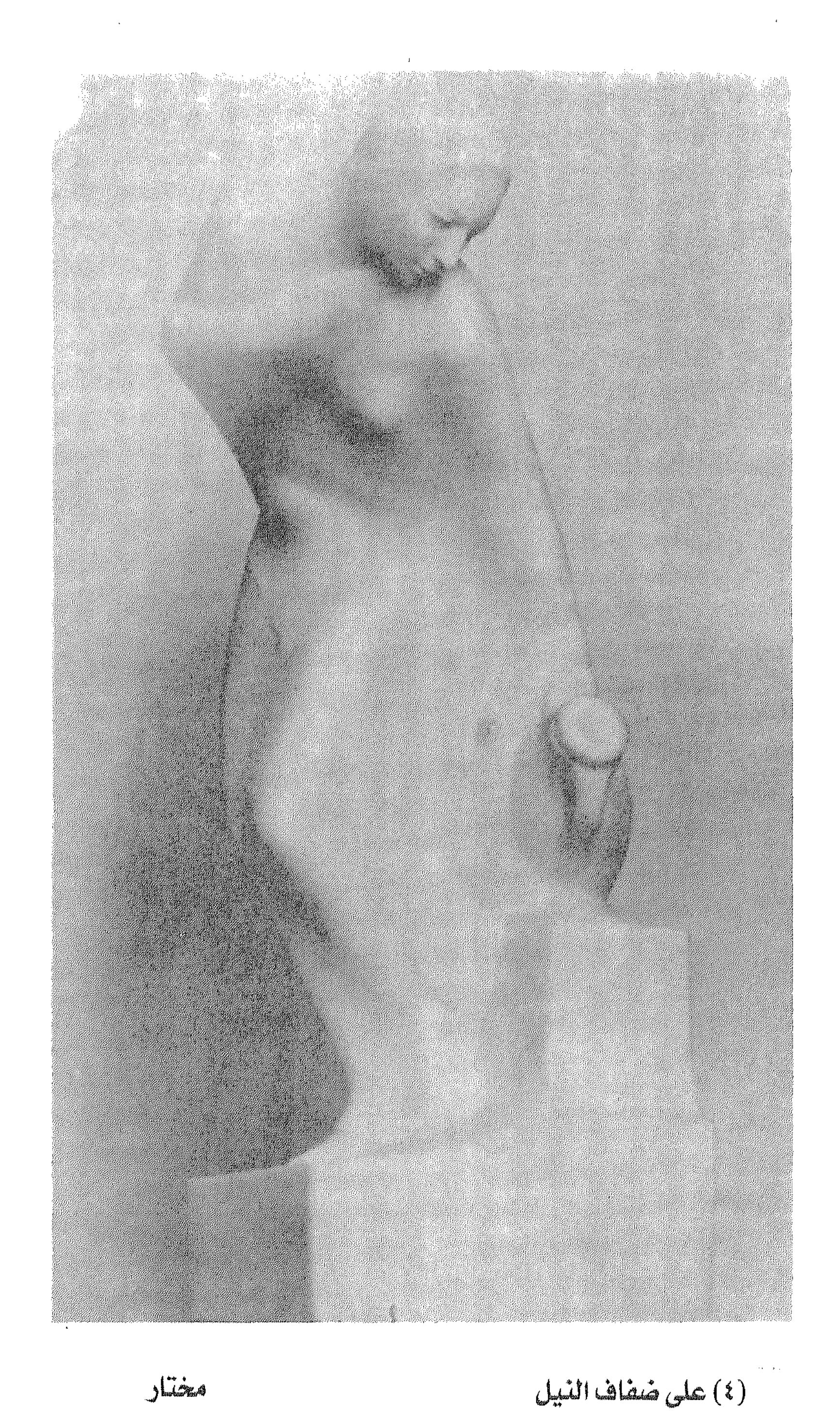
مختار



(٢) زوجة شيخ البلد — مختار



(٣) على ضفاف النيل مختار



(٤) على ضفاف النيل　　　　مختار



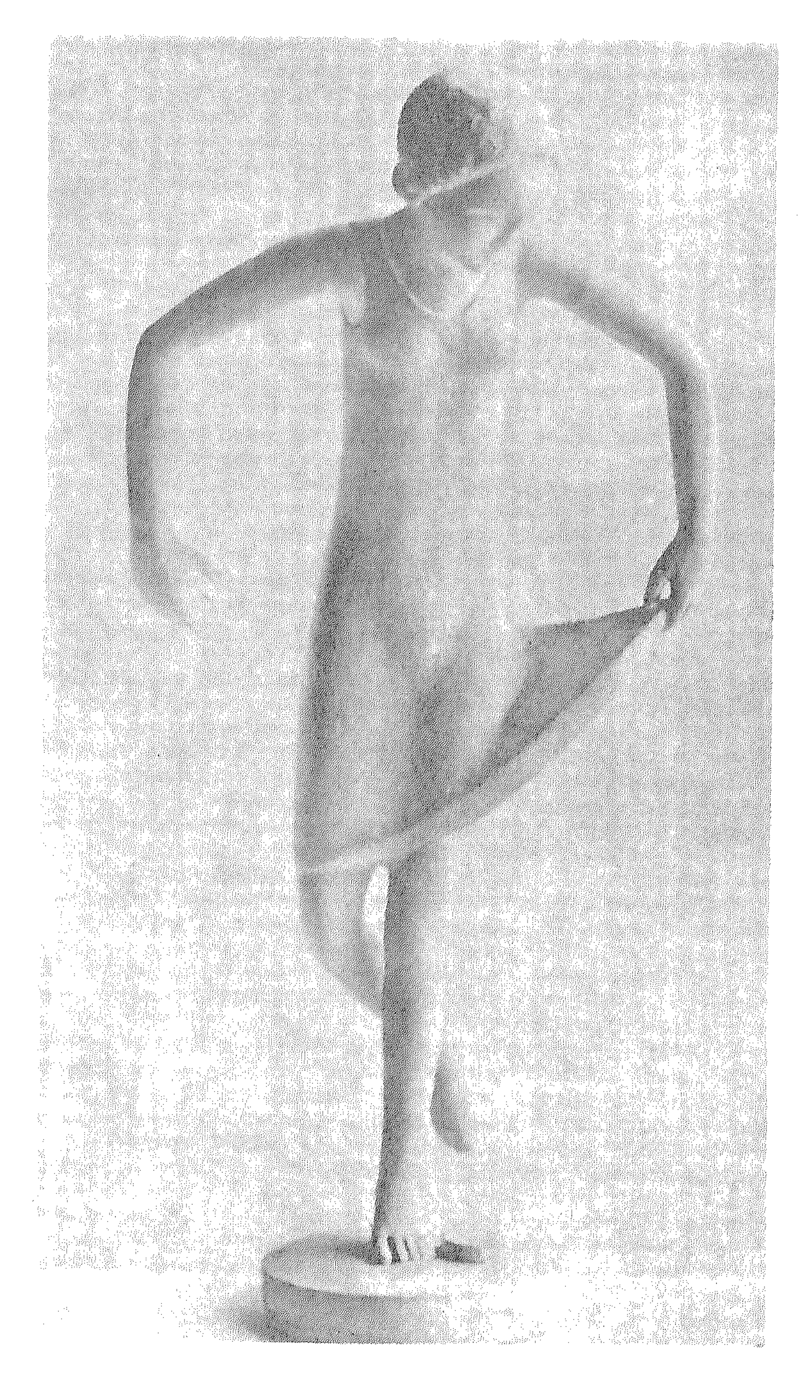
(٥) فلاحة ترفع المياه　　　　مختار



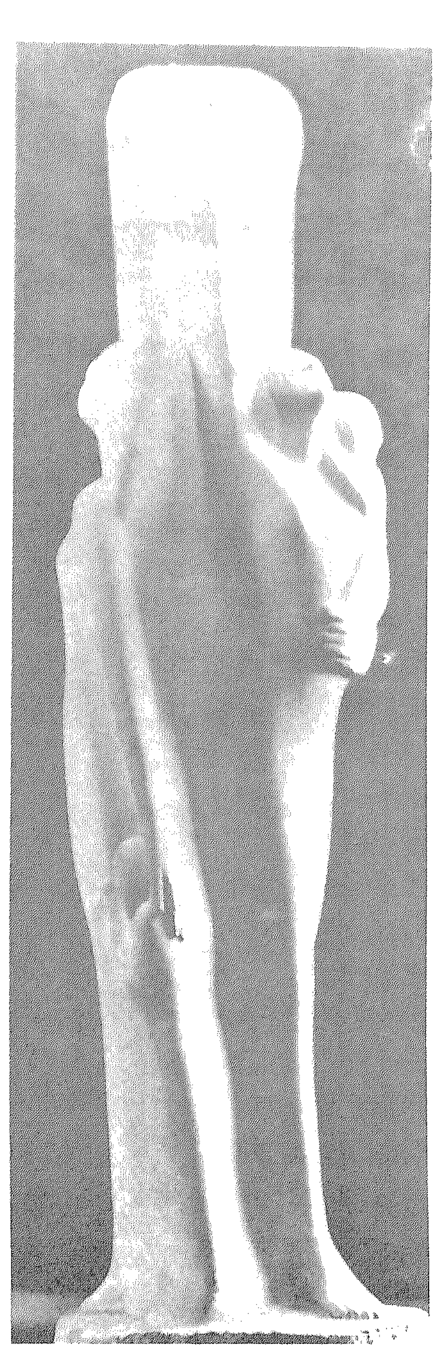
(٦) فلاحة　　　　مختار



(٧) أثينا فيدياس



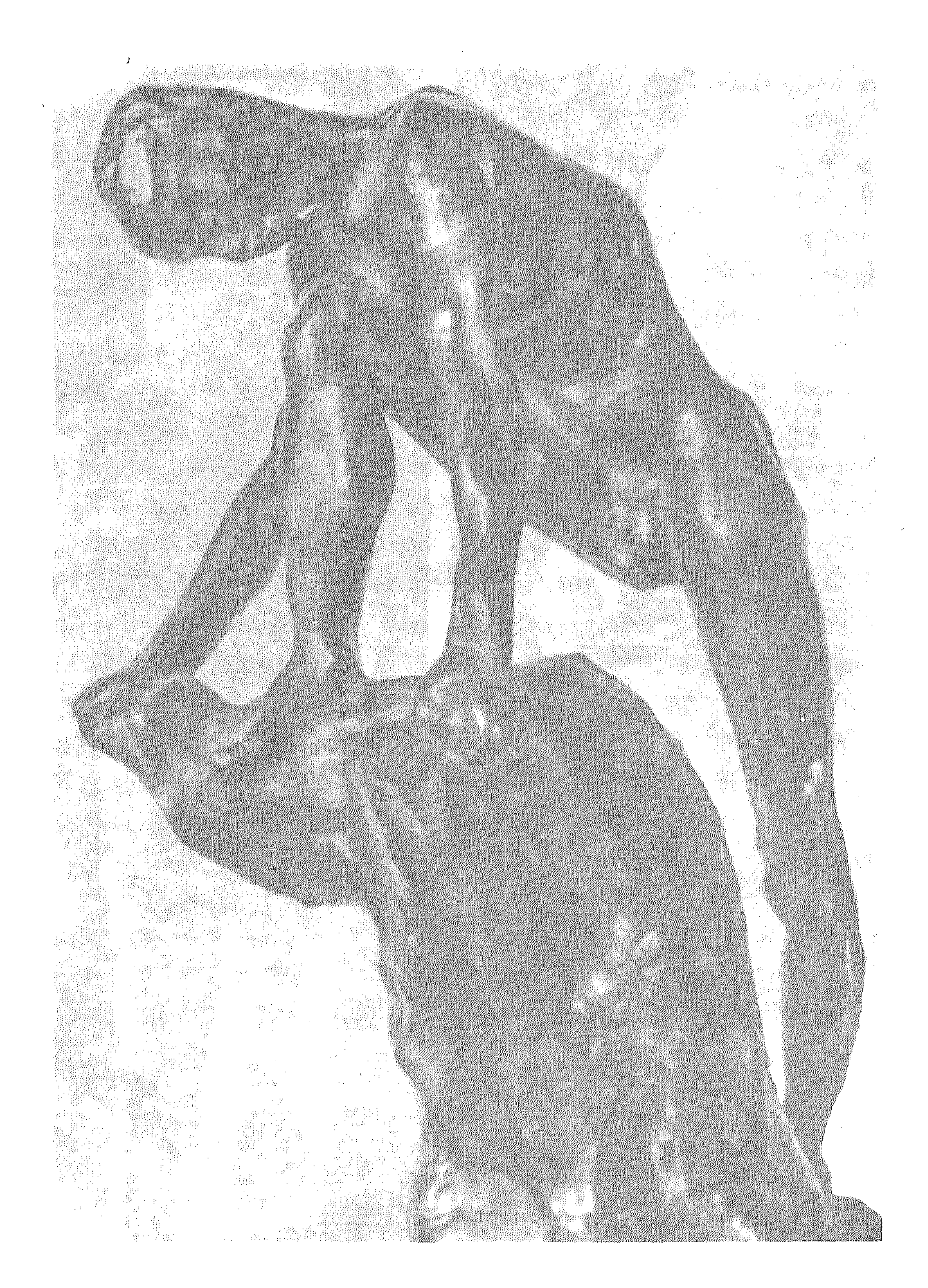
(٨) الحجلة　　　　محيى الدين طاهر



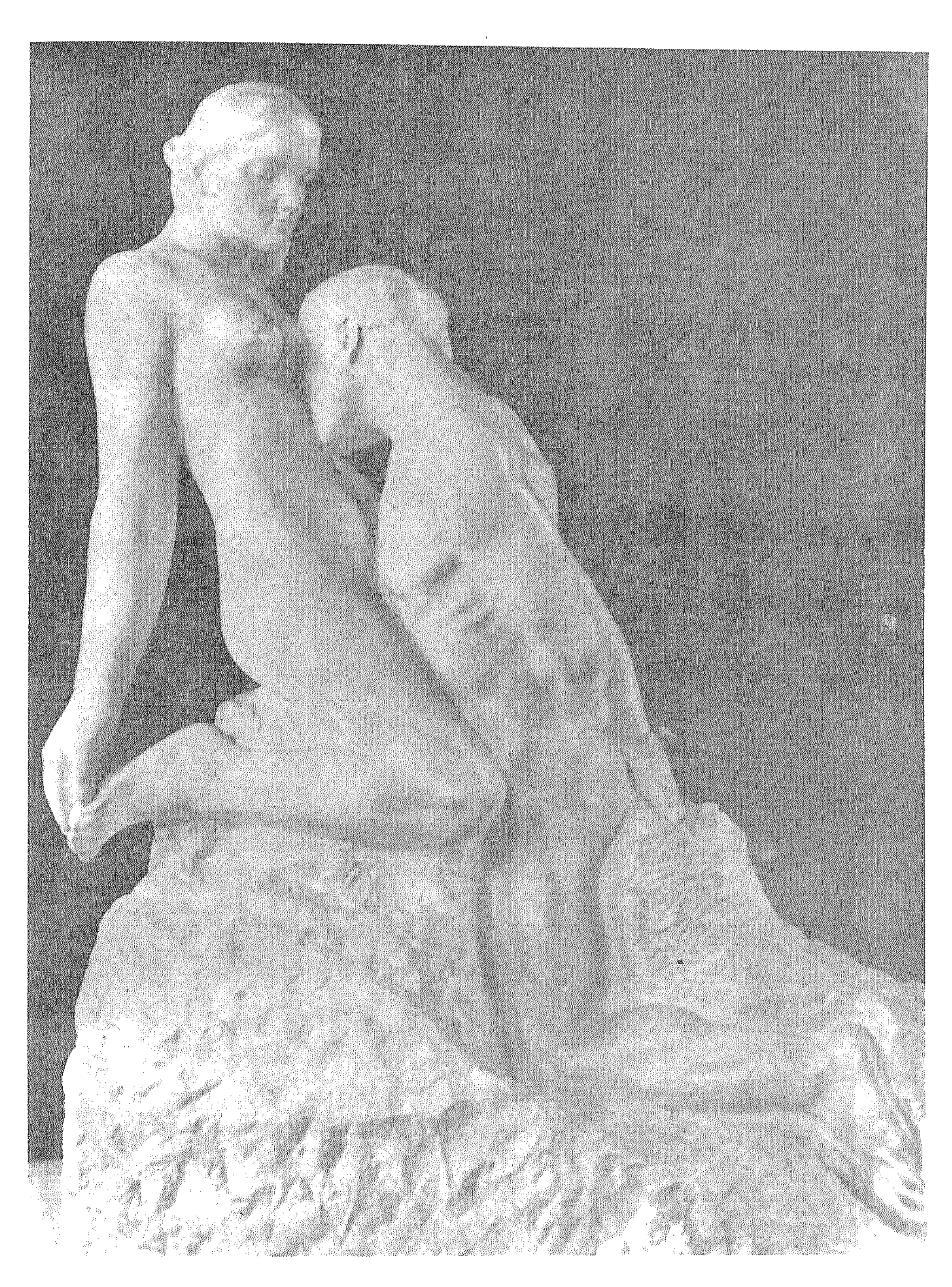


(٩) الاعتراض على القنابل الذرية

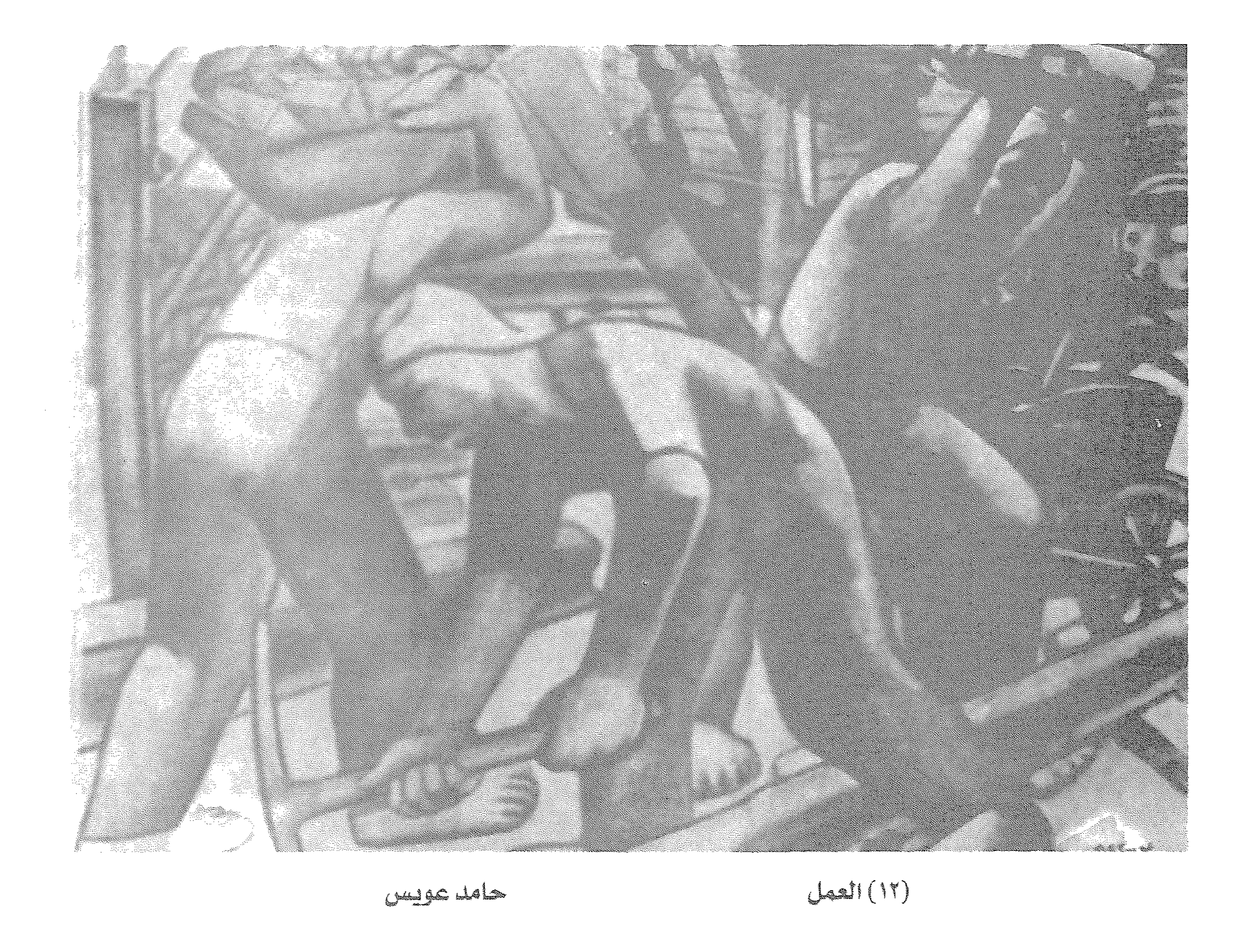
أنور عبد المولى



(١٠) بوليفيميوس　　　　　　أوجست رودان



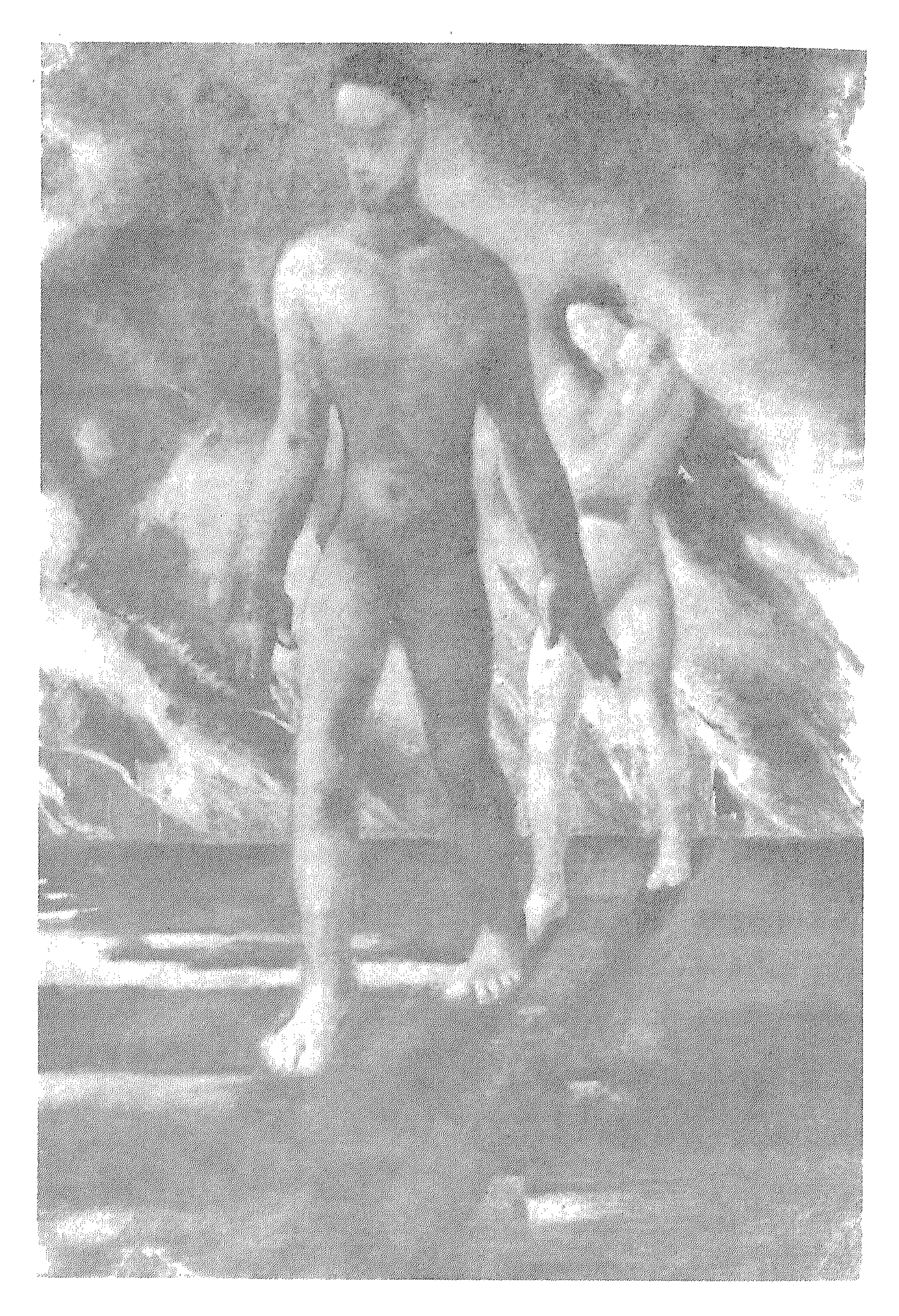
(١١) المعبود الأبدى　　　　أوجست رودان



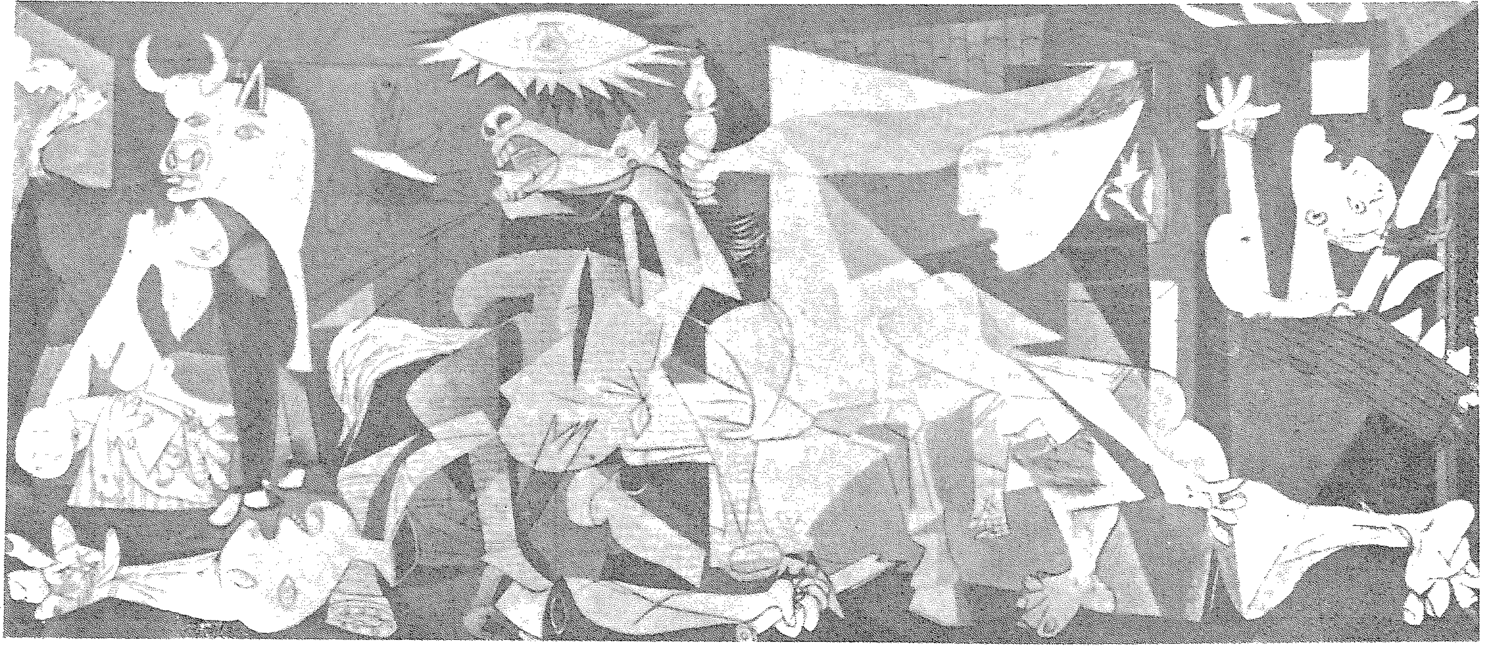
(١٢) العمل   حامد عويس



(١٣) قابيل وهابيل راتب صديق



(١٤) الهجرة — محمود سعيد



(١٥) الجيرنيكا   بيكاسو



(١٦) شاب فى ملابس تنكرية — ليوناردو دافنشى



الفصل الثانى

علم نفس الفن: فى المنهج والموضوع (*)

مقدمة :

علم نفس الفن هو ذلك الفرع من فروع علم النفس الذى يهتم بدراسة كل ما يتعلق بسلوكيات التعامل مع الموضوعات الفنية. والموضوعات الفنية المقصودة فى هذا السياق هى المنتجات الناتجة عن جهد مبذول من قبل الأشخاص الذين يملكون المهارات الفنية فى المجالات المختلفة من قبيل النحت والتصوير والموسيقى والتمثيل وفنون القول كالشعر والنثر ...إلخ، مما اصطلح على تسميته بالفنون الجميلة والفنون التطبيقية، بما فى ذلك بالطبع الفروع المتضمنة فى تلك الفنون العامة، ويما فى ذلك الفروع المركبة التى تجمع بين أكثر من فن من الفنون الفرعية كالإخراج فى السينما والمسرح والتليفزيون والتصوير الفنى سواء منه التصوير الفوتوغرافى والتصوير التلفزيونى والسينمائى والتصوير الإبداعى (الرسم Painting) بمعنى آخر الفن هو ذلك الإنتاج المتميز بخصائص متميزة من براعة الأداء والإنتاج . ويمكن بالطبع النظر إليه من زاوية الأداء أو الفعل أو العملية، وهناك زاوية الفنان (المبدع) ذي الخصائص المحددة والمهارات الخاصة. وعلم نفس الفن هو العلم الذي يتناول الأنشطة الإنسانية المتعلقة بإنتاج الفنون وتلقيها وتذوقها من قبل أناس لهم خصائص معينة وسلوكيات محددة .

(*) هذا الفصل عبارة عن تطوير لمادة منشورة في كتابنا «علم نفس الأدب»، دار غريب ، ١٩٩٨.

ويشير مونرو إلى أن الموضوعين الكبيرين اللذين يتعاملان مع علم النفس الجمالى (أو علم نفس الفن) هما : الفنان المبدع كمبدع وفاعل (صانع) والآخر هو المتلقى (المتذوق)، مشاهدًا كان أو مستمعا أو قارئا أو مستخدماً أو ناقداً للناتج الفنى (Munroe,1963,P 31)

ومن الواضح أن مونرو قد تجاهل أو نسى العامل الفنى أو المنتج الإبداعى على الرغم من أن هذا المنتج هو فى الحقيقة صميم النشاط (أو السلوك) الإبداعى.

والسؤال الذي يمكن أن يطرح نفسه عند قراءة عنوان هذا الكتاب مؤداه: هل يوجد علم نفس للفن Psychology Of Art»؟ وعندما نتأمل هذا السؤال فربما يكون من المناسب فى البداية أن نتساءل عما هو العلم أولا، وما هى الخصائص التى لابد من توافرها لكى يكون علما، ثم نرى بعد ذلك إذا كانت هذه الخصائص مكونة لما يمكن أن يندرج تحت اسم نطلق عليه (علم نفس الفن) من عدمه .

يعرف العلم بأنه الطريقة المنتظمة التى نتناول بها ظاهرة من الظواهر تناولا يقود خطانا فى اتجاه الإجابة على أسئلة معينة يطرحها المجال الذي تتعامل معه الظاهرة، والظاهرة هنا قد تحددت من البداية، فهى الموضوعات التى أشرنا إليها من قبل، وهى المبدع للفن ومتلقى ومستخدم الفن والناتج الفنى نفسه وفعل الفن أو عملية الإبداع، فهل يمكن لمثل هذه الموضوعات أن تطرح للدراسة والمعالجة بالمنهج العلمى ؟

للإجابة على هذا التساؤل، وحتى يكون كلامنا قريبًا من الواقع بشكل معقول، فسوف ننظر إلى بعض العلوم التى استقر عليها الرأى باعتبارها علومًا لها أسسها ومناهجها، لنأخذ مثلا علم الضوء ... إن هذا العلم يتعامل مع ظاهرة الضوء أى انبعاث أشعة معينة من الأجسام تمضى وفقاً لقوانين مستقرة يمكن رصدها بأى طريقة من الطرق المتعارف عليها منهجياً والتى تكون قابلة للاستعادة Reproducable ، أى يكون بمقدور أى إنسان يمضى فى نفس الخطوات وفى نفس الظروف أو فى ظروف مماثلة أن يصل إلى نفس النتائج التى وصل إليها من سبقه على الطريق .

فالقابلية للاستعادة أو التكرار فى ظل الظروف المماثلة هى الخاصية الأولى للطريقة العلمية وإن لم تكن هى الخاصية الوحيدة، الواحدة، لإن هناك خصائص أخرى من قبيل الضبط والتعريف الإجرائى .

ويشير ثقاة الباحثين إلى أن الخصائص التى تميز الطريقة العلمية، أى الجانب المنهجى من العلم، يمكن أن تنحصر فى 6 خصائص هى :—

1 – الموضوعية 2 – الدقة 3 – الامبيريقية

4 – التحقق 5 – التفسير الموجز 6 – التفكير الاحتمالي

وفيما يلى كلمة موجزة عن هذه الخصائص الستة:

1 - **الموضوعية** Objectiviy :

وتعنى أن المعنى الذى نحصل عليه باستخدام الوسائل المستخدمة فى البحث هو معنى واحد ولا يمكن الخروج منه إلا بتفسير واحد، مثال ذلك إذا طلب من شخصين استخراج الاستعارات والكنايات فى إحدى القصائد أو رصد الأصالة والتفرد فى لوحة الموناليزا لدافنشى، وأعطيت لهما التعليمات والمبادئ التى عليهما أن يتبعاها، فلن يكون هناك مجال لأن تجئ أحكامهما مختلفة، ما دام كل منهما قد التزم بنفس التعليمات والمبادئ.

2 - **الدقة** Precicity :

المقصود بالدقة هو أن يكون للمفاهيم المستخدمة درجة متفق عليها من الدلالة الموحدة والواضحة والتى لا يجوز أن تتباين بشأنها الاجتهادات أو التفسيرات. وكلما كانت هناك دقة وإتقان بين الباحثين فى استخدام المصطلحات كانت الفرصة سانحة لأن تمضى البحوث فى الاتجاه العلمى المنشود، وأقصى درجة للدقة تتحقق فى العلوم الرياضية والطبيعية التى تستخدم الرموز والأرقام، أما فى البحوث الإنسانية فإن الباحثين وإن كانوا يميلون إلي استخدام المعادلات الرياضية والرموز المنطقية إلا أنهم لا يستطيعون

الإكتفاء بها والتوقف عن إستخدام اللغة ذات الألفاظ والتعبيرات، ومن ثم فإنهم يلجأون إلى تقديم الشروح التفصيلية للمفاهيم حتى تشيع بينهم لغة مشتركة لاخلاف عليها عند الإستخدام .

3 – **الأمبيريقية** Empericism :

المقصود بالأمبيريقية هو الاسترشاد بالشواهد والأدلة التى نحصل عليها من الإجراءات المنظمة والموضوعية وليس من مجرد الخبرة الشخصية أو البيانات الرسمية، وفى مجال الفن فإن الباحثين يلجأون إلى إجراءات تتناسب مع موضوعات دراساتهم فإذا كانوا بصدد دراسة قطعة موسيقية مثلاً فإن مادة علمهم هى تلك الوثيقة ذات الخصائص المحددة، والتى عليهم أن يتناولوها بإجراءات موضوعية منظمة يمكن لغيرهم أن يستخدمها بيسر ودونما خروج على المبادئ المتفق عليها . وإذا ما كنا بصدد لوحة لأحد الرسامين فإنه من الضرورى أن تكون الأدلة والشواهد التى يجمعها الباحث ملتزمة بإجراءات عملية واقعية متفق عليها، وهو ما يساعد على تجاوز التباين حتى فى التفسيرات الناتجه عن تبنى مذاهب نفسية مختلفة على نحو ما حدث لدى من تناولوا لوحة الموناليزا أو لوحة الجيرنيكا، المهم هو الاسترشاد بالشواهد العلمية فى وصف وتفسير الموضوعات المدروسة. وبالتالى فإنه يمكن لأي باحث آخر أن يلجأ إلى نفس الإجراءات ليصل إلى نفس النتائج . وربما كان خير مثال لذلك هو تحليل لوحة الجيرنيكا Guernica لبيكاسو ذلك التحليل الذى قام به العالم النفسى رودولف أرنهيم (Arnheim, 1962.).

4 – **التحقق:**

التحقق هو العملية التى يتم بمقتضاها التأكد من أن النتائج التى توصل إليها الباحث لها مصداقيتها، ولا يمكن أن يتم هذا إلا إذا كانت النتائج التى يعرضها الباحث تتيح للباحثين الآخرين مراجعتها، وليس الهدف بالطبع هو التشكك فى النتائج التى يقدمها الباحثون، ولكن نتائج البحث هى بطبيعتها

عمل اجتماعى، ولكى تضاف إلى نتائج البحوث الأخرى فلابد أن تكون هناك ثقة فيها حتى يمكن المضى ببناء المعرفة العلمية إلى أقصى مداه، هذا فضلا عن وجود مساحة للخطأ فى أى بحث علمى وعدم اعتباره كلمة النهاية فى المجال الذى يطرقه، وجميع الباحثين يعلمون ذلك تماما، وبالتالى فإنهم لا يزعمون ولا يقطعون بأن نتائجهم وصلت إلى أقصى اليقين بل دائما ما يتحفظون وهم يقدمون نتائجهم وينصون على الحدود التى لا ينبغى تجاوزها فى تفسير نتائجهم أو فى إصدار أحكام أو تعليمات بشأنها.

وفى مجال الدراسة النفسية للفن لا يوجد استثناء، فالعلم علم، سواء كان علمًا طبيعيًا أو علمًا إنسانيًا . وإذا ما أردنا أن نتفق على الأسس والمبادىء التى تجعل لهذا العلم مصداقيته فإن القابلية للتحقق أو التكرار هى أهم خصائص الطريقة العلمية فى هذا المجال، ولذلك فإننا عندما نقدم تحليلاً إبداعيًا لأحد الأعمال الفنية فإننا نقدم نتائجنا مشفوعة بوصف للأساليب والقواعد مما لا يخرج على منطق أو خصائص أو أهداف الطريقة العلمية .

5 - التفسير الموجز:

ومعنى التفسير الموجز فى منهج البحث العلمى هو أن يكون الباحث قادرًا من خلال الطريقة العلمية التى يتبعها على صياغة نتائجه فى شكل قانون أو مبدأ مختصر يكون قادرًا على تقديم تفسير مبسط للجزئيات أو الظواهر أو العلاقات المتنوعة والتى تندرج كلها فى ظل علاقة أكبر منها، وبالتالى فإن التفسير الموجز يهدف إلى ربط الحقائق الجزئية بعضها ببعض فى سياق مفهوم، وذلك من خلال قاعدة أو مبدأ عام وهو ما نعنى به التفسير الموجز .

6 – التفكير الاحتمالى:

إن أى تفسير نقترحه لعدد من الظواهر فى إطار مبدأ عام أو قاعدة كلية لا يعنى أن هذا المبدأ أو تلك القاعدة ذات مصداقية مطلقة، لأن هناك دائمًا مساحة

متاحة للخطأ أو للذاتية أو للتفسير غير الموضوعى، خاصة وأن الحقائق أو الوقائع التى نلجأ لدراستها كعينة للموضوع المطلوب الحكم عليه هى وقائع لا تستوعب كل المفردات أو الاحتمالات المتاحة للموضوع، وبالتالى فهناك بالقطع مفردات أو وقائع أو متغيرات أخرى يمكن إذا دخلت تحت مظلة الدراسة تغيرت بالتالى القاعدة أو المبدأ أو الحكم الذي نصدره كتفسير موجز للموضوع المطروح. وعلى سبيل المثال يظهر مثلاً فنان مجدد (أو أى مبدع أيا ما كان مجال اهتمامه) يقدم لنا صيغة جديدة للإبداع فى إطار نظرية جديدة. أو أن تتاح لباحث غيرنا أن تقع عينه أو يتجه ذهنه إلى جانب من الموضوع لم نتنبه نحن الى دراسته وبالتالى يصل إلى نتائج جديدة لا تتسق بالضرورة مع ما قدمناه من نتائج سابقة . هنا فإن على الباحث الذي يتصدى لدراسة الظواهر المطروحة بالأسلوب العلمى وكان مؤمنًا بأن ما يطرحه من تفسيرات أو مبادئ أو قواعد هو نوع من التفكير الاحتمالى الذي يجوز علية الصواب كما يجوز عليه الخطأ، ولكن حدود الصواب و الخطأ تتحدد من خلال ما نصطنعه من أساليب وما نتبناه من وسائل تتسم بدرجة أو بأخرى من درجات الدقة والانضباط (أبو علام،١٩٨٩، ص ٢١).

الاستقصاء العلمى والطريقة العلمية :

علم نفس الفن هو أحد فروع علم النفس ذات الملامح الأساسية والتطبيقية، وهو علم يعتمد على استخدام الاستقصاء العلمى الذى هو السعى وراء الحقيقة باستخدام المنهج العلمى، والمنهج العلمى غير «العلم»، فالعلم هو المعرفة المحققة فى مجال من المجالات، أما المنهج العلمى فهو الطريقة أو مجموعة الطرق العلمية التى نصطنعها لكى نحصل بها على المعرفة. وهناك سبع خطوات للطريقة العلمية هى:

1 – التعرف على المشكلة أو الموضوع المطروح للدراسة .

2 – مراجعة المعارف أو المعلومات المتعلقة بالأمر .

3 – تحديد أسئلة الدراسة .

4 – اختيار التصميم أو الشكل المنهجّى المناسب للإجابة على الأسئلة المطروحة .

5 – جمع البيانات .

6 – تحليل البيانات .

7 – تفسير النتائج من أجل الوصول إلى :

(أ) التنبؤ. (ب) التحكم فى الأمور المتعلقة بموضوع الدراسة .

وغنى عن الذكر أن الالتزام بالمنهج العلمى لا يعنى الانحياز إلى أى مستوى من مستوياته أو التعصب لطريقة بعينها من طرقه، فالعبرة هى أساسًا بما تقتضيه الضرورة التى تدفع الباحث إلى تبنى أسلوب بعينه فى مستوى أو آخر من مستويات المعالجة.

علم نفس الفن ودراسته دراسة علمية منهجية

مما سبق يمكن القول أنه لا يوجد علم بدون منهج علمى، أى دون أن يكون هذا العلم قابلاً لأن يخضع للدراسة باستخدام المنهج العلمى، وبالطبع لا بد من الإشارة أولا إلى أن هذا العلم لابد أن يكون له موضوع إذن فإنه لكى يكون علما لابد أن يكون مبنيا على أمرين أساسيين هما :

١– المنهج .

٢– الموضوع .

وقد أشرنا فى الصفحات السابقة إلى المنهج العلمى الذي نتبناه فى دراسة هذا العلم فما هو موضوعه إذن ؟ وهل يصلح هذا الموضوع لأن يدرس باستخدام هذا المنهج العلمى؟ .

من المسلم به كما أوضحنا فى البداية أن الفن عبارة عن نشاط يصدر عن الكائن الحى، وبالتالى فإن الموضوع الذي يهتم بدراسته هذا العلم هو النشاط المتعلق بإفرازات وأنماط سلوكية معينة يطلق عليها «الفن».

وإفراز أو تلقى هذه المواد يتعلق بهما عدد من العناصر أشرنا إليها فى البداية بشكل عام، وفيما يلى توضيح لما أجملناه :-

(أ) الكائن الذي يقوم بإفراز أو تلقى هذه المواد، وتمتعه بخصائص سلوكية معينة.

(ب) الفعل الذي قام به هذا الكائن وهو فى سبيل إفراز هذه المواد، بما يتضمنه هذا الفعل من عمليات وتفاعلات ذات مراحل وأبعاد ونتائج.

(جـ) الناتج الذى تحقق من خلال الأفعال التى قام بها المبدع أو المتلقى .

(د) الظروف المحيطة أو المرتبطة بتلك الإفرازات سواء كانت ظروفاً نفسية اجتماعية أو ثقافية أوغير ذلك مما يؤثر ويتأثر بإفراز وتلقى تلك الإفرازات .. .

هذه هى أهم الأبعاد أو العناصر التى تندرج فى سياق علم نفس الفن، فلدينا إذن ثلاثة عناصر هى : .

1 - عامل (الفرد) Person أو الأفراد الذين يبدعون أو يتلقون أعمالاً إبداعية فى مجالات الفنون .

2 - عملية Process وهى النشاط الذي يقوم به الكائن الذي ينتج أو يتلقى العمل.

3 - عمل Product أو الناتج الذي ينتج عن مجمل النشاط المبذول .

لننظر إذن فى نوع المعالجات التى يمكن أن تتم عندما نكون بصدد تطبيق المنهج العلمى على دراسة الظواهر الفنية باستخدام المنهج العلمى الموضوعى الذي قدمنا موجزًا لأهم معالمه فى الصفحات السابقة، دون أن نصادر بالطبع على المداخل الآخرى لدراسة الفن كالمداخل التحليلية التى تستند إلى نظرية فرويد مثلاً فى التحليل النفسى (أنظر : فتحية العقد، ١٩٩٧)، (برجز ١٩٩٧. Bergez,1997) ومن الضروري أن نلفت نظرالقارئ إلى أننا عندما نتحدث عن علم نفس الفن فنحن لا نستطيع أن نزعم أن له وجودًا مستقلاً عن فروع أخرى قريبة

منه مثل علم نفس الأدب الذي أفردنا له كتابًا خاصًا. وجدير بالذكر أن المنهج العلمى المستخدم فى دراسات سيكولوجية الفن هو نفسه المنهج المستخدمُ فى دراسة سيكولوجية الأدب، ولكن الفرق هو فى الموضوعات والمضامين والأنشطة المبذولة فى كل مجال من المجالين. ونقدم فيما يلى نظرات سريعة على هذه العناصر الثلاثة .

أولاً : دراسة الفرد Person :

الفرد المبدع فى مجال الفن أو فى غيره من المجالات شخص له خصائص معينة ولكى ندرس هذا الشخص فلا بد أن ندرسه دراسة علمية ، وهناك مناهج متعددة لدراسته فمن الممكن دراسة هذا الشخص دراسة سيكومترية باستخدام الأدوات والمقاييس النفسية المتعارف عليها، وكثيرة هى الدراسات التى استخدمت المقاييس النفسية المختلفة لدراسة المبدعين من الفنانين، ومنها دراسات فرانك بارون وأرنهيم ودراسات تايلور وماكينون وغيرهم (حسن عيسى ١٩٩٣، ص ٩٧) .

وهناك دراسات أخرى إستخدمت أسلوب المقابلة أو (الاستبار) Interview ومن قبيل ذلك مثلاً الدراسة التى أجريت مع أينشتين وقام بها ماكس فرتهيمر وهو يدرس معه كيفية التوصل إلى نظرية النسبية. والمنهج الذى إستخدمه أرنهيم مع أينشتين هو نفسه المنهج العلمى الذى أستخدم فى الدراسات التى تناولت علم نفس الفن أوعلم نفس الأدب. وقد قمنا بشىء من هذا القبيل فى دراسة عملية الإبداع عند بعض المبدعين العرب لإستخلاص الأسس النفسية المتعلقة بإنتاج أعمال إبداعية (حنورة ١٩٧٩، ١٩٨٥، ١٩٨٦، ١٩٩٠، ١٩٩٤، ١٩٩٧).

ولابد لنا هنا من أن نقرر أن دراسة الفرد المبدع تهدف إلى دراسة سلوك وشخصية صاحب الإبداع من زوايا قد لا تخص الفن، فهناك الكثير من الأبعاد النفسية التى لا تدخل فى دراسة علم نفس الفن، من ذلك مثلاً سمات من قبيل

الذكاء أو خصائص السلوك القيادي أو الحساسية النفسية الاجتماعية. بالإضافة إلى الجوانب الإكلينيكية فى شخصية الفنان أو السلوك العدوانى أو أخلاقيات التعامل، كل هذه سمات ليست من وجهة نظرنا داخلة فى اهتمام علم نفس الفن، وإن كان هناك من يرى أنه ليس ثمة ما يمنع من دراسة كل هذه الأبعاد لدى الفنانين من أجل الوقوف على المبادئ التى تحكم سلوك هؤلاء المبدعين . ولكننا نرى أنه إذا كان ولابد من الاهتمام بدراسة سلوك هؤلاء الناس بصفتهم مبدعين فينبغى أن يكون التركيز على الجوانب النفسية المرتبطة ارتباطاً مباشرًا بسلوك الإبداع الفنى، ومع ذلك فإننا لا ندعو إلى حظر أو منع أحد من المضى فى دراسة مساحات متنوعة من السلوك الإنسانى فى أى قطاع من القطاعات، فربما مع مرور الوقت نكتشف أبعادا مجهولة من السلوك عند هؤلاء المبدعين تساعدنا على تنمية معارفنا التى تنير أمامنا الطريق لمزيد من تعميق رؤيتنا النفسية لمجال إبداع الفنون .

وإذا ما كنا قد أشرنا إلى أن الباحثين قد درجوا على استخدام الأدوات النفسية من مقاييس ومقابلات لدراسة المبدعين فإن هناك من استخدم أساليب أخري من قبيل تحليل المذكرات والاعترافات الشخصية والسير الذاتية والخطابات الخاصة المتبادلة بين المبدع وغيره من الناس، على غرار دراسة خطابات د. هـ . لورنس D.H. Lawrence (حنورة ١٩٧٩) وذلك بهدف استخلاص أبعاد معينة من شخصية وسلوك المبدعين تضىء أمامنا الطريق للكشف عن بعض العوامل المكونة له كمبدع فى مجال الفن أو غيره من الأنشطة الإبداعية فى شتى المجالات، وعما إذا كانت هذه العوامل لها تأثيرها فى إفراز أنماط معينة من الإبداع ذات خصائص معينة .

هناك أيضًا دراسة شخصيات وخصائص المبدعين من خلال دراسة المسودات أو الإنتاج نفسه لإستخلاص دلالات معينة، وهذا ما قمنا به وما قام به أرنهيم وسويف وآخرون فى دراسة المسودات التى خلفها المبدعون فى شتى

فروع الإبداع . وقد اهتمت دراسات أخرى باستخدام مقاييس ذات طابع فنى تعرض على الأفراد مبدعين أو متلقين للحصول على تفضيلاتهم لدراسة شخصياتهم وأنماط التفضيل والتذوق الفنى كما فعل وولش وبارون باستخدام مقياس الفن المعدل . (انظر عيسى ١٩٩٣ ص ٢٥٨).

ثانيا : دراسة العملية الإبداعية والعملية التذوقية :

العملية الإبداعية Creative Process هى سلسلة أو مجموعة الأفعال التى يقوم بها المبدع وهو بصدد إنتاج عمل من أعمال الفن . والعملية التذوقية هى النشاط المبذول من قبل المتلقى لتذوق عمل من أعمال الفن .

أ - عملية الإبداع :

فعل الإبداع قد يكون فعلاً قصيرًا أو طويلا، قد يكون ممتدًا لفترة طويلة فى الزمان مثل كتابة رواية طويلة كتلك الرواية التى كتبها توماس مان فى عدة سنوات(Mann,1961) وقد يكون ومضة عابرة مثل أداء حركة تمثيلية على خشبة المسرح. أو النشاط الذي يمارسه العازف الموسيقى الذي يعزف مقطوعة ارتجالية فى عدة دقائق .

وأيا ما كانت الرحلة التى يقطعها المبدع، فمن المؤكد أنها ذات مراحل وتمضى فى زمان، وتستوعب الكثير من أنماط السلوك الظاهرة وغير الظاهرة (انظر مصري حنورة، ١٩٧٩، ١٩٨٦، ١٩٩٠، ١٩٩٧ مصطفى سويف ١٩٧٠، حسن عيسى ١٩٩٣) .

وعلى وجه العموم فإن المنهج العلمى هو المنهج الأساسى الذي اعتمد عليه الباحثون المنهجيون الجادون فى دراسة عملية الإبداع، واستخدموا فى سبيل ذلك أدوات متنوعة من قبيل:

1 – تحليل المسودات Draft Analysis :

2 – الاستخبارات Questionnaires ، وتهتم بطرح أسئلة معدة سلفاً لدراسة العملية الإبداعية .

3 – الإستبارات Interviews أى المقابلات بأشكالها المختلفة مع المبدعين .

4 –تحليل مضمون الاعترافات والمراسلات وغير ذلك من مواد مكتوبة تركها المبدع عن أسلوبه فى العمل أو ما يتعلق به من أمور تساعد على الكشف عن العوامل التى ساعدته أو عوقته عن الإبداع .

وتحليل المضمونContent Analysis هو عبارة عن أسلوب مقصود به إجراءات معينة تهدف إلى الكشف عن العناصر أو العوامل الأساسية المتضمنة فى الوثيقة موضوع التحليل، ويتم التحليل، إما بشكل كمىQuantitative أو بشكل كيفى Qualitative، وكلا الإجرائين مطلوبان بشرط الوضوح والدقة والفاعلية والاستبصار . ونكرر ما سبق وأشرنا إليه من خصائص الطريقة العلمية، أي أنه من الضروري أن يوضح لنا الباحث طريقته فى التحليل وبشكل دقيق وواضح بما يسمح لأى باحث آخر إذا أراد أن يقوم بنفس الجهد، أن يصل إلي نفس النتائج التى وصل إليها الباحث الأول ما دام الباحثان قد اتفقا على تبنى أسلوب أو آخر من أساليب المنهج العلمى بأدواته المتنوعة .

والهدف النهائى من إستخدام تلك الأساليب الأربعة (تحليل المسودات والإستخبارات والاستبارات وتحليل المضمون) هو الكشف عن طبيعة العملية الإبداعية من حيث مراحلها وديناميات‍ها وأبعادها وحدودها ومعوقاتها وكل ما يرتبط بها من عوامل تؤثر فى إنجاز العمل فى واقع متميز له ملامحه الخاصة التى اكتسب بعضًا منها من رحلة (أو عملية) إنجازه ..

وكما نلاحظ فإن المنهج العلمى المستخدم فى دراسة العملية الإبداعية، هو نفس المنهج العلمى المستخدم في دراسة أي ظاهرة طبيعية أخرى فى أى مجال آخر له نفس الخصائص ونفس الملامح ونفس الأسس ونفس المبادئ والضوابط التى على الباحثين الإلتزام بها حتى يضمنوا لنتائجهم الاستقرار والرسوخ والثبات والمصداقية .

ب- عملية التذوق الفنى للأعمال الفنية :-

تحدثنا فيما سبق عن استخدام المنهج العلمى فى دراسة العملية الإبداعية، وعلينا ألا ننسى أن هناك عملية أخرى لا تقل أهمية عن دراسة العملية الإبداعية. تلك هى عملية التذوق الفنى (لمزيد من التفصيل «انظر حنورة ١٩٨٥» الباب الأول).

والعملية التذوقية يقوم بها الشخص المتلقى، فهو يمر خلال تلقيه لهذا العمل أو ذاك برحلة لاتقل خصوبة ولا عمقًا عن الرحلة التى يقوم بها المبدع، بل هناك من الدارسين (Hallman, 1965) من أشار إلى أن عملية التذوق هى فى صميمها عملية خلق فنى يمر فيها المتلقى بنفس النشاط النفسى الذى يتيح له أن يعيد من جديد بناء العمل لحسابه الخاص، فيتحقق له إنتاج جديد يتسم بالإبداعية، إنه إعادة خلق فنى للعمل بحيث أن كل متلقٍ هو صانع خاص لرؤيته الإبداعية الخاصة.

الدراسة العلمية للتذوق الفنى إذن لا تبعد كثيرا عن الدراسة العلمية لعملية الإبداع الفنى وهى تستخدم نفس الأدوات وتخضع لنفس الضوابط :

- فهناك المقاييس النفسية بأشكالها المختلفة .
- وهناك المقابلات أو الإستبارات Interwiews .
- هناك تحليل الاعترافات أو الوثائق الشخصية .

وهناك الملاحظة لسلوك المتلقين (والملاحظة تستخدم أيضًا فى دراسة سلوك المبدعين وهم يبدعون)، وقد قمنا بذلك فى بعض مراحل دراستنا لعمليتى الإبداع والتذوق الفنى (حنورة،١٩٧٩، ١٩٨٥، ١٩٨٦، ١٩٩٠) وحيث يستطيع الباحث أن يلاحظ المبدع أو المتذوق، وهو يمارس فعل الإبداع أو فعل التلقى ويسجل ما يعتريه من أنماط سلوكية ظاهرة، وقد يوجه إليه أسئلة لاستقصاء شكل من أشكال السلوك الظاهر أو الباطن وهو يقوم بالأداء الإبداعى، وإذا كان

ذلك أمرًا صعبًا (ولكنه ليس بالمستحيل) فى دراسة عملية الإبداع لدى الفنانين والكتاب والعلماء الذين يبدعون إلا أنه أمر وارد ومتاح فى دراسة عملية الإبداع لدي الفنانين التشكيليين وكذلك لدى المتلقين اللذين يتعرضون بشكل إرادى لتاثير عمل من أعمال الفن .

وعلى وجه العموم فإن أى أسلوب يوصل إلى المحافظة على المنهج الموضوعى فى دراسة السلوك أو الأداء الإبداعى (أو التذوقى) يمكن قبوله شريطة أن يكون، كما ذكرنا فى مواضع سابقة، قادرًا على أن يتيح الفرصة لاستعادة أو تكرار الدراسة فى إطار ما يعرف باسم القابلية للاستعادة Reproducability.

ثالثاً : دراسة الناتج الإبداعى Creative Product (أو الموضوعات الإبداعية) :

يتصور الكثيرون أن علم النفس عندما يتصدى لدراسة الخصائص الدينامية الكامنة وراء العمل الأدبى أو الفنى أو دراسة لوحة من اللوحات – من وجهة نظر هؤلاء الذين يذهبون هذا المذهب – فإنه يتيح الفرصة للكشف عن الأغوار السحيقة فى شخصية الفنان والدوافع التى أملت عليه هذا العمل، وقد يحاول الدارسون الربط بين عناصر العمل وما قد يرد فيه من رموز وبين الحياة الشخصية للمبدع كعلاقته بأمه أو أبيه أو محبوبته أو غير ذلك من علاقات. وأصحاب هذا المنحى فى النظر ينطلقون فى الغالب من أرضية نظرية تنحو منحى ديناميًا، أو بتعبير أدق يعتنقون وجهة النظر التحليلية فى تفسير السلوك. وقد شاعت وذاعت دراسات متعددة من هذا القبيل، ابتداء مما نشره فرويد عن ليوناردو دافنشى أو ما قدمة أنصاره وتابعوه وتابعو تابعيه إلى يومنا هذا .

وهناك بالطبع توجهات أخرى لأصحاب نظريات أخرى مثل التوجهات الجشطلتية، كما فعل على سبيل المثال رودلف أرنهيم فى دراسته للوحة الجيرنيكا، وهناك ما قدمه عز الدين إسماعيل فى دراساته التى تبنى فيها مثل هذه الوجهة من النظر فى عرض بعض أعمال دستوفسكى (الأخوة كرامازوف) مثلا، وهناك من الباحثين العرب الدكتور فرج أحمد وما قدمه من دراسات لتحليل بعض الأعمال الأدبية متبنيًا وجهة النظر التحليلية.

وليس لنا اعتراض على تلك المحاولات، وكما قلنا فى البداية فإن من حق من له اتجاه أن يتبنى المنهج المناسب لاتجاهه، شريطة أن يضمن الأسلوب، الذي يتبناه، الشروط التى تتيح لمن يرغب أن يستعيد نفس النتائج التى توصل إليها الباحث الأصلى .

أما المنحى أو الاتجاه الذي نتبناه فى دراستنا فقد قدمنا له فى صدر هذا الفصل بمقدمة كافية، وهو المنهج العلمى الموضوعى الذي ينظر إلى الظاهرة المدروسة نظرته إلى أي موضوع مستقل عن ذات الباحث، بحيث لا يسقط الباحث آراءه الشخصية أو معتقداته الخاصة على النتائج التى يخرج بها، ويتصور أن ما خرج به يعبر عن حقيقة موضوعية متبلورة فى قاعدة عامة تفسر بشكل موجز الظاهرة المدروسة، وباعتبار أن هذه القاعدة يمكن أن ترقى لأن تكون قانونًا أو نظرية عامة ومستقرة .

إننا نؤمن بالمنهج العلمى ونؤمن بأنه قادر على أن يساعدنا على فحص ودراسة الظواهر دراسة منهجية نصل من خلالها إلى نتائج يمكن أن يصل إليها غيرنا إذا استخدم نفس الأسلوب .

إن دراسة الناتج الإبداعى أمر ممكن باستخدام هذا المنهج العلمى الموضوعى الذي هوأقصر الطرق فى دراسة الظواهر النفسية عموما والمتعلقة بالأعمال الفنية على وجه الخصوص.

على أنه من الضروري أن ننبه إلى أن دارسى الفن من المشتغلين بعلم النفس لا بد أن تكون لديهم الخبرة اللازمة بالمجال الذي يدرسونه .

وأول ما ينبغى التنبيه له فى دراسة العمل أو المنتج الإبداعى أن هذا المنتج هو إفراز لشخص مبدع، وأن هذا المبدع له إمكانياته وخصائصه ودوافعه، ولكن كل هذا شيء وما أفرزه شيء آخر، والسؤال هو: هل ما أفرزه بعيد تماماً عن قيمة الخاصة ودوافعه الشخصية أم أنه لا يمكن أن يكون شيئاً منفصلاً عن ذاتة ؟.

الأمر المؤكد أن العمل الإبداعى هو عينة من سلوك المبدع، وبالتالى فإن قدراته تتشكل فى هذا العمل، أما المسائل الدافعية أو القيمية أو الأيديولوجية الخاصة بالمبدع، فليس من الضروري أن يكون العمل معبرًا عنها تمامًا، فكثير من المبدعين الذين يبدعون أعمالاً تدعو إلى الفضيلة كانت حياتهم الشخصية أبعد ما يكون عما يدعون إليه، ولكن مع ذلك فإن الباحث المدقق، إذا كان مهتمًا بدراسة شخصية المبدع (بما تضمه من دوافع وسمات وقيم واتجاهات) فإنه سيتمكن من تحقيق ذلك مستعينًا بالطبع بما يمكن أن يصل إليه هو أو غيره ممن سجلوا حياة المبدع أو نقلوا عنه شيئًا مما يشير إلى خصائص سلوكه وشخصيته.

عمومًا فإ ن الدراسة النفسية للعمل الإبداعى (الناتج الإبداعى) أمر ممكن. وقد قام به كثيرون حيث يتم إخضاع العمل كوثيقة للمنهج العلمى، وعادة ما يستخدم أسلوب تحليل المضمون فى دراسة الوثائق الأدبية المكتوبة أو فى تحليل الأشكال (كما فعل،رودولف أرنهيم) فى دراسته للوحة الفنان الأسبانى بابلو بيكاسو (الجيرنيكا) . أو دراسة النص الصوتى أو المرئى إذا كان العمل إنجازًا فى مجال الموسيقى أو الفنون التعبيرية .

وتحليل خصائص النص (مكتوبًا كان أو مسموعًا أو مرئيًا) يجب أن يخضع لقواعد متفق عليها، بحيث ينص الباحث على تلك القواعد ذات الخطوات أو العناصر الواضحة فى صدر دراسته، وإلى الإطار المرجعى الذي يتبناه، وإطارنا المرجعى الخاص الذي نتبناه هو (الإطارالتكاملى) فما هى مكونات هذا الإطار ؟

الإطار التكاملى :

الإطار التكاملى مفهوم ارتضيناه، أسلوبا ومنهجاً لدراستنا النفسية، وهو عبارة عن إطار قدمنا له شروحا وتطبيقات متعددة، وقد مر برحلة من النمو على مدى ربع قرن من الزمان، حيث وصلنا به أخيرا إلى الصيغة الموجزة التى نفسر ونتعامل بها مع مفردات سلوك الانسان . ويفترض النموذج أن السلوك مكون من أربعة أبعاد هى :

1 – البعد المعرفى .

2 – البعد الوجدانى .

3 – البعد التعبيري .

4 – البعد الثقافى الاجتماعى .

وهذه الأبعاد والمحاور الأربعة هى التى تشكل الأداء الفعال، والمحور الأول منها (المحور المعرفى) هو الذي تظهر فيه المهارات الإبداعية مثل القدرة على الأصالة وقدرة المرونة وقدرة الطلاقة وقدرة مواصلة الاتجاه، وهذه القدرات تترجم عن نفسها فى شكل مضامين أو صور أو تعبيرات يمكن استقصاؤها والكشف عنها بشكل متفق عليه، وهناك بالطبع عشرات العناصر المعرفية التى يمكن الكشف عنها فى العمل الإبداعى .

أما المحور الوجدانى، فهو المحور الذي يضم الجوانب الشخصية والدافعية والقيمية التى يتبناها المبدع فى العمل (بالذات) بعيداً عن سلوكه الشخصى الذي قد يتفق أو لا يتفق مع ما بثه فى العمل الإبداعى من رؤى ومضامين .

هناك بعد ذلك المحور الثالث، المحور الاجتماعى، والذي يمكن من خلاله النظر إلى العمل باعتباره وثيقة اجتماعية ثقافية تحمل رؤية معينة أو دعوة خاصة أو اتجاها أيديولوجيا معينا يعرضه المبدع فى هذا العمل (بالذات) دون أن يكون ذلك معبراً بالضرورة عن اتجاهه الراسخ فى أعماق ذاته.

هناك بعد ذلك المحور الرابع، وهو المحور التعبيرى، والذى نعثر فيه على الخصائص التعبيرية الخاصة بالمبدع، مثل إيقاعه المفضل، وأنماط تفصيلاته ولزماته التى تتكرر فى العمل الواحد أو فى مجمل أعماله، وسعة وضيق التعبيرات التى يستخدمها، وغير ذلك من عوامل جمالية، وكل هذه وغيرها أبعاد أو عناصر تعبيرية جمالية (وهناك غيرها بالطبع عشرات العناصر) يمكن للدارس فى مجال علم نفس الفن أن يستكشفها من خلال دراسته للمنتج الإبداعى.

(حنورة ١٩٨٥، ١٩٩٤، ١٩٩٧، ١٩٩٩؛ الشيخ 1970)، (Arnheim, 1962).

والنموذج التكاملى ليس مجرد أربعة أبعاد متفاعلة ولكنه بناء ذو مستويات ثلاثة: المستوى العام والمستوى الخاص (التخصصى) ومستوى الفعل (المواجهة) مع صلابة المادة وجمود الواقع . كذلك فإن هناك على المستوى الأفقى الوعى بالحاضر، وعلى المستوي الرأسى هناك الذاكرة الضاربة بجذورها فى عمق الوعى (أو اللاوعى) والممتدة بالتوقع (أو بالخيال) إلى آفاق المستقبل القريب أو البعيد . ومن خلال التفاعل بين كل هذه المكونات تتحقق حالة من الفاعلية الإبداعية (أو التذوقية) ذات مستوى أو آخر من مستويات الوعى والممارسة .

مستويات المعالجة فى دراسة علم نفس الفن :

عندما يتناول الباحث موضوعًا بالمعالجة فإنه يختار المستوى المناسب لطبيعة الموضوع وطبيعة أداة الاتصال التى سيعرض من خلالها موضوعه وطبيعة المتلقى الذي يوجه إليه خطابه واعتبارات أخرى متنوعة، وكل مستوى من المستويات يتطلب أسلوباً معيناً فى المعالجة، فهناك المستوي الكمى التجريدي وهناك المستوي الوصفى وهناك المستوي الموزع ما بين الوصفى (الكيفى) والتكميمى، وهناك المستوي النظرى والمستوى الأمبيريقى. ومعظم الدراسات المنشورة بهذا الكتاب هى من قبيل المستوى الوصفى التنظيرى الكيفى، ولم نلجأ إلى الأرقام إلا نادراً ليس انحيازاً ضد الأرقام أو رفضاً لها، ولكن لأن طبيعة الموضوعات المعروضة اقتضت هذا المستوي من المعالجة، وإن كان من الضروري الإشارة إلى أننا قد أفدنا من دراسات تتعامل مع المنحى التجريبى الأمبيريقى الكمى، وقد أشرنا إليها فى قائمة مراجعنا ويمكن لمن يرغب الرجوع إليها لمزيد من الإحاطة والتفصيل .

المقابلة بين خصائص العمل والاستعدادات الفردية:

من المجالات التى يتوقف عندها علم نفس الفن مجال دراسة خصائص الوسيط الإبداعى مثل خصائص الموسيقى والخصائص المطلوبة من الفنان

المبدع لكى ينهض بالممارسة المطلوبة وفقًا لمتطلبات العمل. وهذا المجال ما زال من المجالات التى تحتاج الى الكثير من الجهد وإن كان قد تم بذل جهد لابأس به فى مجال الموسيقى فيما يعرف باسم علم نفس الفن الموسيقى، وفى مجال الفنون التشكيلية خاصة على أيدى باحثى مدرسة الجشطلت ومن أبرز الذين اهتموا بهذا المجال من النواحى الأساسية والتطبيقية رودولف أرنهيم، وهو ما يزال، كما ذكرنا من المجالات التي تحتاج إلى جهود مكثفة يقوم بها الباحثون المتخصصون في تلك المجالات وفى نفس الوقت لديهم استعداد سيكولوجى أو رغبة في منح جزء من جهودهم للتخصص في هذا المجال.

خاتمة

قدمنا فى هذا الفصل استعراضاً سريعاً للمنهج الموضوعى الذي نتبناه فى دراستنا للعلم الذي نقدم له وهو علم نفس الفن، كمحاولة لتأصيل هذا المنهج فى دراسة الفن فى العالم العربى والذي بدأت انطلاقته الأولى على يدي الدكتور مصطفى سويف، منذ منتصف القرن العشرين .

وإذا كان لنا تعليق ختامى فإن ما نقدمه فى هذا الكتاب من دعوة إلى تبنى المنهج الموضوعى فى دراسة الظاهرة الفنية لا يمكن أن يكون بحال من الأحوال دعوة لمصادرة الاجتهادات الأخرى، وكما قررنا فى مناسبات ومواضع سابقة فإن لكل قبلته، ولكن ما ندعو إليه هو كلمة سواء : أن نؤمن بأن لعملنا قيمة وأن ما ندعو إليه هو السعى وراء الحقيقة أيا ما كانت الطرق التى نسلكها للوصول إليها شريطة الالتزام بالمنهج العلمى فى أي مستوي من المستويات .

المراجع

(1) حسن عيسى (١٩٩٣) **سيكوجية الإبداع**، دار الإسراء، طنطا.

(2) دانيال برجز · محرر (١٩٩٧) **مدخل إلى مناهج النقد الأدبى**، ترجمة رضوان ظاظا، عالم المعرفة، الكويت، ١٩٩٧

(3) رجاء أبو علام (١٩٨٩) **مدخل إلى مناهج البحث التربوي**، مكتبة الفلاح، الكويت

(4) عبد السلام الشيخ (١٩٧٧) **الإيقاع الشخصى والإيقاع فى الشعر المفضل**، رسالة ماجستير علم نفس، جامعة القاهرة .

(5) فتحية العقدة (١٩٧٧) **التحليل النفسى للشعر بين الوسيلة والغاية، مجلة عالم الفكر**، الكويت،مجلد ٢٥عدد٣، ص ص١٩٠ – ١٦٧.

(6) مصري حنورة (١٩٩٨) تصور تكاملى لرعاية الأطفال الموهوبين والمتفوقين، دراسة قدمت إلى المؤتمر العربى الأول للموهوبين والمتفوقين، قسم التربية الخاصة، كلية التربية، جامعة الإمارات العربية المتحدة بمدينة العين،١٦ – ٨ مايو ١٩٩٨.

(7) ..... (١٩٩٧) **الإبداع من منظور تكاملى**، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة .

(8) ..... (١٩٩٤) **مسيرة عبقرية : قراءة فى عقل نجيب محفوظ**، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة.

(9) .. (١٩٩٠) **الأسس النفسية للإبداع الفنى فى المسرحية** ط٢، دار المعارف، القاهرة

(10) .... (١٩٨٦) **الأسس النفسية للإبداع الفنى فى الشعر المسرحى**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة .

(14) Arnheim, R. (1962) Gueınıca Pıcasso, **The Genesis of Apainting** ,London ,Faber & Faber.

(15) Bergez, D. (1990) **Introduction Aux Methoode Critiques Pour L'analyse Litteraire**,Bordas,Paıis.

(15) Hallman R. (1966) Aesthetie Pleasure and Creative Process, **J.H uman Psycho .** 141 -147

(16) Munro , T. (1963) **The Psychology of Art** :Past , Present and Future, **J . Aesth Artcrit.** 21, 264-282



الفصل الثالث

تكاملية السلوك الإبداعى

١ - مقدمة :

الفن ظاهرة اجتماعية يمارسها ويعيشها وينهض بها أفراد يعيشون فى جماعات، سواء كمنشئين للأعمال الفنية أو كمتلقين ومستهلكين لها، ولا يوجد فنان يعيش وحيداً منعزلاً بعيداً عن الناس، وإذا وجد فإنه لن يكون أفضل كثيرا من إنسان الغابة الذى هو فى مرتبة الحيوانية دون مرتبة الإنسان بكثير، وهو إنسان ضل طريق الجماعة البشرية لسبب أو لآخر ووجد نفسه يعيش عيشة الحيوانات داخل الغابات أو فى ظلمات الكهوف، وحتى إذا أنتج فنا فسوف يكون فنه مهجوراً غير ذى أثر وبدون خلود .

ومنذُ وجد الإنسان على هذه الأرض وهو يكافح لا من أجل البقاء فحسب ولكن سـن أجل الارتقاء بنفسه وبجماعته ومن أجل التحكم فى مفردات بيئتة لكى يحقق بذلك وعد اللّه سبحانه حين قال :-

﴿ وإذ قال ربك للملائكة إنى جاعل فى الأرض خليفة ﴾ (البقرة – ٣٠) وقول سبحانه وتعالى : ﴿ إنا عرضنا الأمانة على السموات والأرض والجبال فأبين أن يحملنها وأشفقن منها وحملها الإنسان إنه كان ظلومًا جهولا ﴾ (الأحزاب – ٧٢)

وعندما يوجد الإنسان فى جماعة فإن هناك مناخًا من التفاعل الاجتماعى يفرض نفسه على العلاقات بين الأشخاص كأعضاء داخل جماعة وكجماعات داخل مجتمع واحد (شو، ١٩٩٦، ص ص ٢٦٧ – ٣٢٣) وهذا

التفاعل المفترض ينشئ نوعاً من العلاقات والأنشطة، ويتأثر بالأفراد المكونين للجماعات ويؤثر فى نوعية عطائهم وسلوكهم على وجه العموم .

وفى مجال الكفاح من أجل البقاء، بل ومن أجل الارتقاء حفاظاً على تماسك الجماعة وتفوقها، نجد أنفسنا أمام معضلة اجتماعية ذات خصوصية فريدة، فإما أن نجد أنفسنا أمام مجتمعات ناهضة يتميز أفرادها بالإبداع والدافعية للإنجاز والرحيل نحو المستقبل والتمسك بأسباب القوة بما يحقق لها التفوق والارتقاء، أو نجد أنفسنا أمام مجتمعات هابطة الوعى فاقدة الإرادة تكاد تسعى بالكاد من أجل استمرار الحياة فى أقل مستوياتها ثراء .. هذا إذا لم تكن مجتمعات تسعى واعية أو غير واعية إلى حتفها بظلفها كما يقولون، من خلال ما يمارسه بعض الأفراد أو الجماعات فيها من أنماط رديئة ومتدنية من السلوك الأنانى أو التسلطى أو الاضطهادى أو الأحمق، وهو ما يقود تلك الجماعات إلى الانزواء بعيدًا عن الأضواء أو الكف عن الإبداع أو إلى بذل الجهد الخارق فى أنماط تصارعية تنتهك الموارد والقوى وتجهض الآمال، وتفضى فى النهاية، لا محالة إلى التدهور، والانكسار وإنها لمعضلة من طراز فريد .. فعلى الطرف الأول نجد جماعة ناهضة تكرس الجهود من أجل تنشيط روح الإبداع والدفع بالأفراد إلى التحليق في آفاق المغامرة الإبداعية المثمرة وفى المقابل وعلى الطرف الآخر نجد جماعة متهالكة تقودها الحماقة وتسيطر عليها الأنانية وتتحكم فيها التسلطية، والنتيجة هى الانهيار والاندثار .

وفى سياق الحديث عن المناخ الثقافى والاجتماعى اللازم لتنشيط الإبداع فى مجالات العلوم، والآداب والفنون وغيرها يقول كولين مارتيندال، (Martindale 1996,P. 157 - 197): إن الإنتاج الإبداعى يحدث وينمو فى سياقات اجتماعية منظمة وليس فى سياق معزول .. ويشير إلى أن الإبداع الحقيقى هو الذى يتطلب التغيير لا فى الفكرة أو المنتج الإبداعى (أثناء عملية الإبداع) فحسب، ولكن فى السياق الثقافى والاجتماعى الذى يحدث فيه الإبداع .. ليس ذلك فحسب، بل إن المجتمع الذى يحدث فيه الإبداع هو المسئول عن توفير الظروف التى تدفع بهذا

المجتمع إلى تحقيق الاستقرار والنمو والارتقاء .. وحين يحدث أن يكون السياق الاجتماعى محفزًا فإن حركة إبداعية تزدهر إلى أقصى الآماد كما حدث لحركة النشاط الإبداعى فى الشعر الإنجليزى فى القرون الأخيرة . وكما حدث فى فن النحت والتصوير فى مصر القديمة (خلال الأسرة الـ ١٨) ولكن حدث أن انهار الفن المصرى القديم بعد ذلك عندما حدث أن بعض الساسة ورجال الدين لم يدفعوه فى اتجاه الإبداع، بل ربما ضيقوا عليه كثيراً بما أدى إلى تقهقره وتوقفه تماماً فيما بعد (Martindale 1996,P. 188).

وإذا ما كنا نتفق مع مارتيندال فى أن المجتمع مسئول إلى حد كبير عن توفير المناخ المناسب لازدهار الإبداع إلا أنه من الضرورى أن نتنبه إلى أن الأمر ليس مجرد رغبة اجتماعية فى تنشيط أو كف الإبداع، فهناك الجانب الفردى بما يضم من عناصر القدرات الفردية والدافعية للإنجاز وخصال الشخصية المثابرة القادرة على مقاومة الضغوط وتجاوز العقبات .

ولكن أين مفتاح العملية التنشيطية للسلوك الإبداعى لدى الأفراد والجماعات حتى نفك طلاسم تلك المعضلة، التى جعلت أقواماً ينهضون وآخرين يكافحون ويندفعون رغم كل العقبات فى اتجاه تحقيق إنجازات إبداعية فى الفن والعلم والسياسة والإدارة وغير ذلك من مجالات ؟

وقبل أن نمضى فى الحديث عن الأهمية الاجتماعية للإبداع وضرورته للفرد والجماعة، من الضرورى فى البداية أن نؤكد على أن السلوك الإبداعى ليس ترفا يتزين به اسم صاحبه الفرد أو تتباهى به الجماعة أو يفخر به المجتمع، ولكنه أصبح ضرورة وهو ضرورة ملحة ليس فحسب من أجل هذا أو ذاك، ولا من أجل تحقيق الصحة النفسية للفرد أو تحقيق التوافق الاجتماعى فقط ولكن أيضًا من أجل مقاومة التآكل فى الجماعة، ذلك التآكل الناشئ من عوامل داخلية، ومقاومة عوامل التهديد التى تأتى من خارج الجماعة وتدفع بها إلى مواقع الدفاع عن الذات أو الاستسلام لإرادة الآخرين والبقاء فى دائرة الأسر النفسى أو التبعية الثقافية أو السياسية أو غير ذلك من أنواع التبعات .

الإبداع إذن حاجة ضرورية، والمجتمع المستهلك، غير المنتج، يتكون عادة من أفراد مستهلكين... والإنتاج ليس فحسب مجموعة إنتاجات صناعية أو زراعية أو غير ذلك من أنماط إنتاجية، يتحكم فيها هوى الآخرين واحتياجاتهم وسياستهم، ولكن المقصود بالإنتاج هنا هو العائد المعنوى (المستند إلى عوائد مادية أيضاً)، بما فى ذلك العائد الفنى والعلمى والثقافى المستند إلى رؤية مستقلة ووعى بالخطوط والقيود التى تمثل عقبات وتحديات، والمضى إلى الآفاق البعيدة تجاوزاً لكل تلك العقبات والتحديات . إنه العائد النفسى الذى يتسلح بالكفاءة القادرة والوعى المستنير والإرادة الحرة ليس لدى الفرد فحسب ولكن لدى الجماعة التى ينتمى إليها الفرد ولدى المجتمع الذى يمثل الإطار الواقى للفرد والجماعة، والقادر على أن يدافع عن نفسه وأهدافه، والقادر أيضاً على أن ينطلق من موقع الدفاع إلى مواقع الاقتحام واثبات الذات .

٢- النشاط الإبداعى والناتج الإبداعى:

يتصور كثير من الناس أن الإبداع يختص بنوع معين من النشاط الهادف إلي إفراز استجابات معينة فى مجال معين، كالإبداع فى الشعر أو القصة أو فى مجال الفنون المختلفة كالنحت والتصوير والمسرح والسينما، وفى مجال العلوم والصناعة والزراعة وغيرها من مجالات الإنتاج .. والحقيقة أن هذا النوع من الإبداع على جانب كبير من الأهمية، ولكن لا يقل عنه أهمية، بل ربما يفوقه، لأسباب واضحة، الإبداع فى مجال علوم البناء النفسى للإنسان . لقد رأينا أن السياق الاجتماعى هو الذى يساعد الأفراد على أن يكونوا مبدعين فى إطار الجماعات المختلفة التى ينتمون إليها .والإبداع فى مجال بناء الإنسان هو الذى يساعد المجتمعات على أن تضم أناساً مبدعين قادرين على قيادتها لكى تزدهر ثقافيًا وفنيًا وعلميًا واقتصاديًا وسياسيًا وعسكريًا، وهو أيضًا الذى يدفع بباقى الأفراد الموجودين فى الجماعة إلى أن ينهضوا كخلايا مبدعة سواء كانوا أفراداً عاديين أو كانوا من المهتمين بالإبداع أو التذوق فى مجال أو آخر من مجالات الفنون .

صحيح أن هناك من يرى أن الآداب أو الفنون والعلوم مجالات للإبداع تحفز الهمم وتستحث الوعى وتوّجج المشاعر وتخصب الإرادة، وهذا أمر صحيح إلى حد كبير، ولكنه ليس بديلاً عن الإبداع السلوكى، أي إبداع أفراد يقودون الإنتاج فى المجالات المختلفة الأخرى، كالإبداع فى المجال الاقتصادى وإدارة المشروعات المالية والتجارية وفى المجال الهندسى واختراع الأجهزة، وتطوير الآلات وكل ذلك عموماً ليس بديلاً عن تخصيب مشاعر الأمة بالرؤى المشعة والأنماط الجميلة من المعطيات الفنية والأدبية..

ومن رأينا أن العلاقة بين مجالات الإبداع المختلفة هى علاقة جدلية فيها تفاعل وتكامل وارتقاء. والبداية دائما هى بناء الإنسان المبدع عموماً دون تخصيص للإبداع بأنه إبداع فنى أو علمى أو غير ذلك . المهم هو أن تشيع المنظومة الإبداعية فى المجتمع فى شتى مناحى الحياة فليس ثمة مجتمع يعيش فيه الناس بلا علوم أو علماء، وليس هناك مجتمع خال من المبدعين فى مجال الفنون والآداب، والعلاقة بين كل الأنشطة علاقة تواصل وتكامل وليست علاقة صراع أو عراك، وتدل كل الشواهد على أن العلماء المبدعين هم الذين يحولون أحلام الأدباء والفنانين وتهاويمهم إلى رؤى قابلة للتحقق فى العالم المادى والاجتماعى الذى يعيشون فيه، ونفس الأمر يمكن قوله بالنسبة للفنانين فى أخذهم عن المبدعين العلماء، إنهم يستثمرون إنتاجاتهم فى ما يبدعون، بل وربما فى استلهام الكثير من الرؤى المستقبلية من خلال الامتداد بتخيلاتهم فيما وراء عطايا هؤلاء العلماء .وعلينا من البداية أن نقرر أن السلوك الإبداعى واحد لدى جميع الأفراد المبدعين والغاية واحدة وهى فى رأينا الوصول بالوعى إلى درجة استشراف الرؤية الكلية ذات التنظيم والمعنى، وذلك من أجل السيطرة على مفردات الواقع والتعامل معها والامتداد بها إلى الآفاق الجديدة أو تجاوزاً لما هو مطروح من إشكاليات .

ولكن كيف يتحقق الإبداع ؟ وما هى علاقته بالمستقبل ؟ وما هى الضرورة التى تحتم أن نوجه أقصى الاهتمام لتنمية الإبداع ورعاية المبدعين ؟

هذا ما سوف نعالجه فى ما تبقى من أجزاء هذا الحديث والذى قد يكون من المناسب أن نبدأه بتعريف الإبداع .

٣- ما هو الإبداع؟

ليس ثمة شك فى أن العصر الذى نعيش فيه هو عصر القفزات السريعة، التى تجعل الإيقاع المعتاد،الذى كان يتعامل به الناس فيما بينهم إلى عهد قريب، ليس هو الإيقاع الذى يتعامل به العالم اليوم، ولن يكون هو نفسه الإيقاع القادم بعد سنوات محدودة .. والإيقاع الذى أقصده فى هذا السياق يشار به إلى السرعة التى نتصرف بها فى مواقف الحياة المختلفة والاستجابات الملائمة التى نتفاعل بها مع معطيات الواقع فى الوقت المناسب دونما تقديم أوتأخير، تلك الاستجابات التى تتطلب المرونة والخبرة والملاءمة لمقتضيات الظروف والأحوال .

وفى دراسة نشرها «تورانس» عن زيارة قام بها إلى اليابان، أشار إلى أن العالم الغربى، وخاصة الولايات المتحدة، ما لم يسارع إلى القفز فوق الواقع الحالى، وصولاً إلى الغد على جسر الإبداع، فإن أمة ذات ١١٥ مليونا من المنجزين (يقصد اليابان) سوف تصبح فى فترة وجيزة هى الأمة الأولى فى العالم على جميع المستويات الاقتصادية والعلمية والفنية وغير ذلك، خاصة وأن بوادر هذا التفوق بدأت تظهر وبشكل واضح فى الكثير من المجالات، وهو الأمر الذى جعل من الضرورى التفكير جديًا فى بناء استراتيجية جديدة للتعليم والتنمية تعتمد أساسًا على استثمار نتائج بحوث الإبداع (Torrance ,1980).

- فما هو هذا الإبداع الذى انشغل به العالم واهتم بأمره العلماء ؟

الإبداع لغة : هو الإتيان بأمر على شئ لم يكن ابتداء، كما ورد فى لسان العرب: أبدعت الشئ اخترعته لا على مثال، وأبدع الشاعر أى جاء بالبديع، والبديع المحدث العجيب .

وفى اللغة الإنجليزية يقرر «جوخاتينا» أن لفظ الإبداع Creativity يرتد فى الأصل إلى الكلمة أو المقطع اللاتينى Kere الذى يعنى النمو، والفعل الإنجليزى Create يعنى (يسبب المجئ إلى الوجود) . وهناك من يرى أن الكلمة تعنى أن يؤصل Originate (Khatena 1973) ويضيف «خاتينا» أن الاكتفاء بالمعنى القاموسى يحمل معه مصاعب جمة متعلقة بتحويل المفهوم إلى إجراءات قابلة للقياس، وهو ما سوف نقترب منه فى الصفحات التالية، خاصة وان هناك باحثين أشاروا إلى أن المعانى التى تشير إليها كلمة «إبداع» تتجاوز المئات ... ولكن من المتفق عليه عموماً أن الإبداع يشار به فى الحياة اليومية، وكذلك فى الاستخدام الفنى إلى نوع من التصرف أو السلوك المغاير غير المتوقع النافع والملائم لمقتضى الحال، والاقتصادى فى نفس الوقت . وفى أى مجال يممت وجهك سوف تجد أن هذا المعنى للسلوك الإبداعى يرضى احتياجك ويفى بما هو مطلوب . وفى الفن مثلا لا يكون المبدع مبدعا إذا أنتج شيئًا تقليديًا ليس فيه جدة ؛ بل هو فى حقيقته تقليد لشئ تم إبداعه من قبل، وقد يكون المنتج Product جديداً ولكنه لا يكون ملائمًا لمقتضى الحال، مثل تلك الأنماط من السلوك التى تصدر عن الفصاميين أو المتخلفين عقليًا.. صحيح أنها قد تكون أنماطاً جديدة من السلوك، بمعنى الشذوذ والندرة وعدم التكرار، ولكنها لا تأتى ملائمة للموقف أو للسياق أو لمقتضى الحال .

وربما يكون المنتج جديدًا وملائمًا، ولكنه لا يكون اقتصاديًا ؛ فاختراع وقود جديد للسيارات مستخلصًا من الخشب مثلاً فيه جدة، وقد يكون ملائِماً للاستخدام، ولكنه قد لا يكون اقتصاديًا بسبب التكاليف الباهظة التى يمكن إنفاقها لاستخلاصه، وفى هذه الحالة فإن حكمًا بالإعدام أو بالإهمال أو بالتأجيل قد يصدر ضد مثل هذا الإكتشاف.

وقد يرى البعض أن ما ليس ملائِمًا الآن قد يكون ملائِمًا للمستقبل،وما ليس اقتصاديًا فى الوقت الراهن قد يأتى الوقت الذى يكون فيه مناسبًا من الناحية الاقتصادية، ونحن نقول : إن هذا جائز وممكن بالفعل ولكن من الناحية

العلمية، وحتى يكون المنتج الإبداعي مقبولاً ومستساغا، فإن الثقاة من دارسى الإبداع وإن كانوا لا يرفضون الجديد (غير الملائِم وغير الاقتصادى بشكل مؤقت) يوصون بأن الجهد الذى بذله المبدع يجب أن يكون جهداً مرشداً بالحاجة الاجتماعية،وبالظروف السياسية وبالواقع العلمى، حيث تكون الرابطة قوية بين المبدعين من ناحية، وأولئك الذين يتلقون عنهم إنجازاتهم من ناحية أخرى، وكى يكون السلوك الإبداعى مرتبطاً بالحاجات الاجتماعية وبالمتطلبات الاقتصادية الراهنة (Boden, 1996, P. 75 -117).

وليس ثمة ريب فى أن معظم القفزات الإبداعية قد تمت فى ظل الأزمات والحروب، بمعنى أن الظروف السياسية والاقتصادية والاجتماعية – ضمن عوامل أخرى – هى التى تدفع وتحرك الجهد العقلى عند الناس، والجهد العقلى المطلوب فى تلك الأثناء هو غالباً جهد إبداعى يعتمد أساسا على طاقات عقلية وتعرف باسم القدرات الإبداعية، فما هى تلك القدرات ؟

٤ - القدرات الإبداعية :

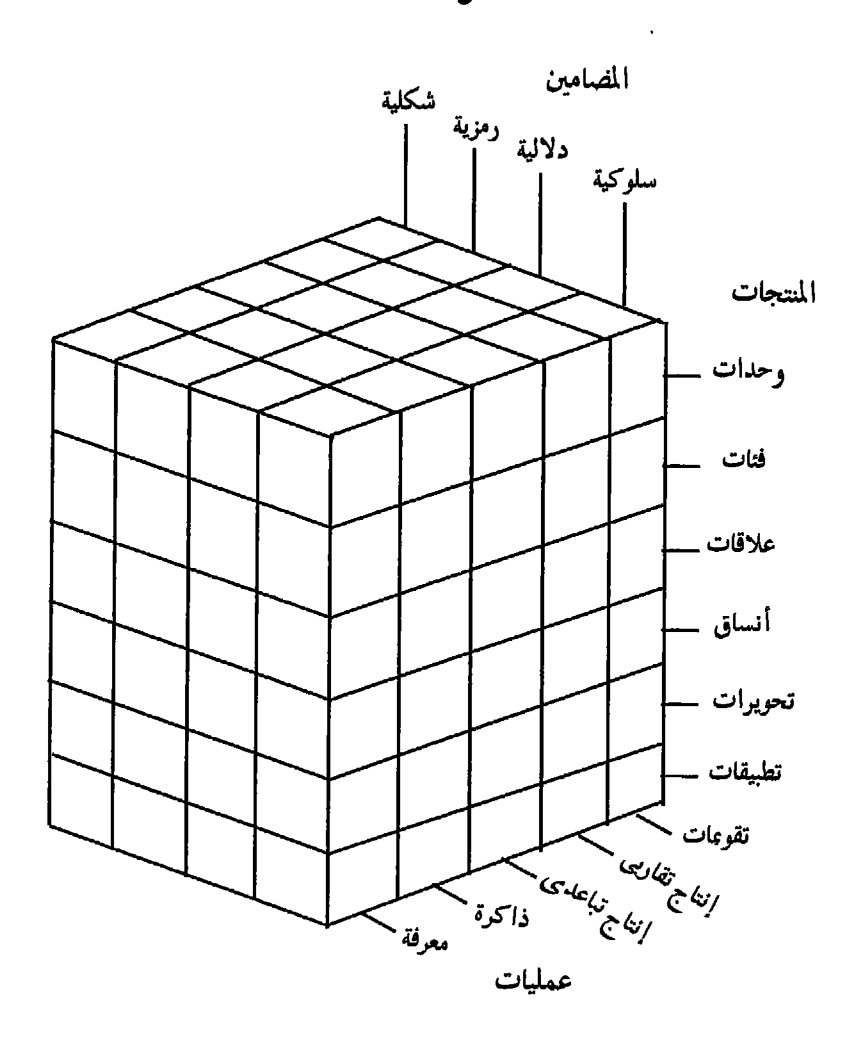
هناك نماذج نظرية كثيرة لتصنيف القدرات الإبداعية فى إطار البناء العقلى، ولكن من أشهر هذه النماذج النموذج الذى طوره ج. ب. جيلفورد، وانتهت به عمليات التطوير إلى ذلك النموذج الذى تصور فيه العقل الإنسانى على أنه بناء له ثلاثة أبعاد أو أوجه هى :

أ – بعد العمليات .

ب – بعد المنتجات .

ج – بعد المضامين .

شكل (١ ـ ٣)



نموذج بناء العقل عن: (جيلفورد Guilford, 1979, p 22)

وفى آخر مؤلف نشره سنة ١٩٧٩ أشار إلى أن البناء ذا الأبعاد الثلاثة يتضمن (٥ خلايا للعمليات و٦ للإنتاجيات و٤ للمضامين ٥×٦×٤ = ١٢٠ خلية أو قدرة)(Guilford, 1979, PP 16-25) وسوف تكون كل خلية ذات ثلاثة أبعاد هى الأخرى : بعد يخص العملية، وبعد يخص المنتج، وبعد يخص المضمون .

العلاقة بين خلايا بناء العقل SI عند جيلفورد ونسبة الذكاء IQ كما تقيسها المقاييس المتعارف عليها مثل ستانفورد بينيه :

ويقرر جليفورد أن نسبة الذكاء IQ ، التى يرى البعض أنها تقدم تقريراً شاملاً عن ذكاء الفرد لا تستطيع أن تمدنا وبشكل دقيق بصورة تفصيلية شاملة تغطى كل الاستعدادات أو المواهب العقلية (Guilford, 1977 P. 153) والتى تصل إلى ١٢٠ وحدة عقلية، كل وحدة تشير إلى جانب من جوانب البناء العقلى، وهو ما لا يتوافر فى جميع المقاييس المعروفة التى تقدم لنا تقريراً لنسبة الذكاء .

وقد يكون من الأفضل فيما يرى جيلفورد أن نقدم للشخص بروفيلاً يحتوى على درجاته فى مختلف الاستعدادات المائة والعشرين، بحيث يمكن للفاحص المدقق أن يرى أين تقع درجة الشخص فى قدرة معينة على هذا البروفيل الذى يمكن أن يشبه خريطة، ولكنها خريطة لبناء العقل، فقد يكون الشخص متفوقاً فى استعدادات ومتخلفاً فى أخرى. ونعود مرة أخرى إلى التذكير بأنه ليس من الضرورى أن يكون الفرد متفوقاً فى جميع الاستعدادات العقلية من أجل أن يكون عبقريا مبدعا، فكثير من المبدعين كانوا ضعافا فى الاستعدادات الحسابية مثلا، ولكنهم نبغوا فى فن التصوير أو فى الشعر، وهذا يؤكد سلامة النموذج البنائى الذى يقدمه جيلفورد لبناء العقل، باعتباره نموذجاً ينظر إلى العقل ليس باعتباره وحدة كلية متجانسة ولكنه بالأحرى عبارة عن نظام يضم الكثير من الوحدات التى ليس من الضرورى أن تكون جميعها متماثلة من حيث القوة .

وعلى وجه العموم، فإن نموذج جيلفورد المشار إليه قد حظى بحظ وافر من الدراسات التى هدفت إلى التحقق من كفاءته، سواء على يدى جيلفورد

وتلاميذه أو على أيدى آخرين عملوا بعيداً عنه منفردين، وقد أجريت فى مصر والعالم العربى الكثير من الدراسات التى كانت تهدف بشكل مباشر أو غير مباشر إلى التأكد أو التحقق من كفاءة النموذج أو إلى الكشف عن توفره بشكله المقترح فى مجتمعنا العربى (سويف، ١٩٧٠، عيسى، ١٩٧٩، السيد ١٩٧١، حنورة وعيسى، ١٩٨٤، عيسى وحنورة، ١٩٨٥) .

والنموذج فى شكله الذى أوردناه من قبل يشير إلى أن نموذج بناء العقل (ن. ب. ع) (SI M) يصنف العوامل (أو القدرات العقلية) وفقاً لثلاثة أسس هى:

أ - نوع العملية Operation

ب - نوع المضمون (المحتوى) Content

ج - نوع الناتج Product

(أبو حطب، ١٩٨٦،ص ١٧٣)

وسوف نعرض بإيجاز فيما يلى لأهم خصائص العوامل فى نموذج جيلفورد :

أولا: عوامل العمليات :

وهى عوامل تتضمن خمس مجموعات كل مجموعة منها تتضمن عدداً من العوامل، فهناك مجموعة خاصة بالمعرفة - أى بما يحقق اكتشاف المعرفة أو التعرف عليها أو إعادة اكتشاف المعرفة، وهناك مجموعة الذاكرة وهى خاصة بالعوامل المسئولة عن تخزين المعلومات، وهناك مجموعة الإنتاج التغييرى (أو التباعدى)، أى ذلك النوع من التفكير الذى يطلق عليه اسم التفكير فى نسق مفتوح Open System ، مثل الإجابة عن سؤال يسأل عما يحدث إذا توقفت الأرض عن الدوران، أما ماذا يحدث إذا استغنى الإنسان عن الطعام، أو إذا لم يوجد فى العالم غير مجموعة من (الإناث) ... إلخ . وهناك مجموعة من العوامل الخاصة بالتفكير التقريرى Convergent أو التفكير فى نسق مغلق Closed System مثل

الإجابة عن سؤال يسأل عن ناتج المسألة ٢×٢= ؟، أو ما هو لون البرتقالة أو هل الذهب معدن أو نبات ؟

وهناك مجموعة التفكير التقويمى Evaluation وهى العوامل المسئولة عن اختبار صحة المعلومات المتوافرة وسلامتها . هذا عن بعد العمليات.

ثانيا : بعد الإنتاجات Products وتنقسم إلى :

١ – الوحدات Units (مثلا) الكلمة مثلا كوحدة للكلام .

٢ – الفئات Classes وهى مجموعة وحدات .

٣ – العلاقات Relations وهى ما يمكن أن تقوم بالربط بين الوحدات (ربط الكلمات لتصبح جملاً، وربط الجمل لتصبح فقرة ذات معنى) .

٤ – الأنساق Systems ، النسق هو عبارة عن مجموعة عناصر منظمة وفقاً لمنطق معين (جدول الضرب مثلاً) .

٥ – التحويرات Transformations التى يمكن أن تطرأ على معنى أو سلوك، مثل تحويل جملة (الرجل جميل) بإدخال كلمة كان لتصبح (كان الرجل جميلاً)، أو إدخال أصبح لتصبح (أصبح الرجل جميلاً) .

٦ – التعيينات (أو التطبيقات) وهى ما يمكن أن تحتويه وحدة المعلومات من إمكانيات .

ثالثا : بعد المحتويات :

وهى خمسة :

١ – المحتوى السلوكى (مثل شكل يشبه الإنسان أو تعبيرات وجهه الانفعالية).

٢ – الدلالة أو المعنى مثل معنى الكلمة أو الجملة أو معنى رنة الصوت .

٣ – ثم المحتوى الرمزى مثل التهديد بقبضة اليد أو التحية برفع اليد ... إلخ.

٤ – ثم المحتوى السمعى للكلام أو الأصوات غير الكلامية .

٥ – المحتوى البصرى لما نراه من وقائع وأحداث .

ولابد لنا من الاعتراف بأن النموذج الذى يقدمه جيلفورد ليس من الضرورى أن يكون هو النموذج الوحيد السليم، ولكن على أي حال يمكن القول بأنه نموذج منطقى ومثمر من حيث ما يمكن أن يوحى به من إمكانيات بحثية واستكشافية لمجاهل العقل البشرى .

ولعل أبرز ما قدمه جيلفورد هو تفرقته بين أنواع متعددة من العمليات العقلية بما أدى إلى الكشف عن عمليات للتفكير (أو الإنتاج) التقريرى وهو ما كان يعرف فيما سبق (قبل ظهور أفكار جيلفورد) بالذكاء العام، وما يستخلص من نسبة للذكاء IQ حيث إن هذه النسبة كانت تتضمن فقط عوامل الذكاء غير الإبداعى (عوامل التفكير فى نسق مغلق)، وحين أضاف جيلفورد التفكير (أو الانتاج التغييرى، أى التفكير فى نسق مفتوح) فقد فتح الطريق واسعاً ليس فحسب للتمييز بين نوعين من الذكاء ولكنه فتح الطريق لكى نرى الذكاء فى ثرائه وعدم تجانسه، وهو ما حدا إلى الإشارة كما ذكرنا من قبل إلى أهمية النظر إلى الذكاء من منظور البروفيل المتعدد المستويات والأبعاد وليس من منظور الدرجة الواحدة المعروفة بنسبة الذكاء، حتى وإن كانت هذه النسبة كما هو الحال فى اختبار ويكسلر، تعتمد على نوعين من الذكاء هما الذكاء اللفظى والذكاء العلمى، فقد اتضح وجود قدرات أخرى لا بد من أن توضع فى الاعتبار منها قدرات مثل الأصالة والطلاقة والمرونة (وهى عوامل تتبع منطقة القدرات الإنتاجية)، وفيما يلى كلمة عن كل قدرة من تلك القدرات من خلال منظور جيلفورد :

الأصالة Originality

قدرة الأصالة من أهم القدرات اللازمة للإنتاج الإبداعى وهى تعنى السير فى إنتاج الجديد غير المكرر .

والأصالة تشير إلى الأصل Origin . وعندما تكون الصورة أو العمل أو الفكرة (أصلية)، فهذا معناه أن أحداً لم يصل إلى مثلها من قبل .

الطلاقة Fluency :

وتعتمد الطلاقة على الإنتاج الوفير للأفكار، وهناك اختبارات متعددة للطلاقة مثل اختبار الاستخدامات، مثلاً : استخدام قالب الطوب أو استدعاء أسماء للأشياء الحمراء أو الأشياء المربعة أو الفواكه الصيفية ... إلخ . وهناك أربعة عوامل للطلاقة (عيسى، ١٩٧٩، ص ١٠٢) هى :

(أ) الطلاقة اللفظية لإنتاج أكبر عدد من الألفاظ تتوفر فيها خصائص معينة (مثلاً التى تبدأ بحرف ع) .

(ب) طلاقة التداعى (والشرط هنا هو توافر شروط معينة من حيث المعنى، أسماء الحيوانات مثلاً) .

(جـ) الطلاقة الفكرية (ذكر أكبر عدد من الأفكار فى زمن معين) .

(د) الطلاقة التعبيرية، ويشار بها إلى القدرة على التفكير السريع فى كلمات متصلة وملائمة لموقف معين، والطلاقة التعبيرية هى عبارة عن القدرة على صياغة الأفكار فى عبارة مفيدة، ويمكن طبعًا وفقًا لجيلفورد أن تظهر تلك العوامل فى صيغ أخرى غير الصيغ اللفظية فى الأشكال والأصوات مثلا، وتقاس الطلاقة بمقاييس تتطلب من الشخص أن يعطى أكبر قدر ممكن من الكلمات أو الأفكار أو يرسم أكبر قدر ممكن من الرسوم أو الصور . فالكم هو أساس منح الدرجة .

المرونة Flexibility:

وهى تعنى القدرة على تغيير الوجهة العقلية أو التنويع فى الأفكار، وهناك عاملان للمرونة هما :

(أ) المرونة التكيفية Adaptive Flexibilily : وهى قدرة الشخص على تغيير وجهته الذهنية حين يكون بصدد النظر إلى حل مشكلة معينة، ويمكن أن ننظر إليها باعتبارها الطرف الموجب للتكيف العقلى، فالشخص المرن (من حيث التكيف العقلى) مضاد للشخص المتصلب عقلياً.

(ب) المرونة التلقائية Spontaneous Flexibılıty : وهى القدرة على إنتاج أكبر قدر ممكن من الأفكار التى ترتبط بموقف معين يحدده الاختبار، على أن تكون الأفكار الخاصة بهذا الموقف متنوعة. ويتم قياس هذه القدرة باختبار الاستخدامات غير المعتادة مثل استخدام الصحيفة في آلاف الأشياء، غير مجرد قراءتها .

٥ - الإبداع والذكاء :

كما هو واضح من هذا الاستعراض نلاحظ أن القدرات الإبداعية ليست قدرات تعمل فى وعاء غريب عن العقل، ذلك الوعاء الذى يرى جيلفورد أنه يتسع للقدرات التى اصطلح على تسميتها بالقدرات الإبداعية، كما يتسع أيضًا ليتضمن القدرات الأخرى التى اصطلح على تسميتها بقدرات الذكاء العام والتى يستخلص منها ما نطلق عليه اسم نسبة الذكاء. I Q.

وقد قام عدد من الباحثين بدراسة العلاقات بين الذكاء العام (الذى يعبر عنه عادة بنسبة الذكاء) وبين الإبداع كما يتم قياسه بالمقاييس التى من قبيل تلك التى اقترحها جيلفورد وأشرنا إليها من قبل .

ومن الدراسات التى تعرضت لهذا الموضوع دراسة جتزلز وجاكسون التى خصصت لدراسة العلاقات بين كل من الإبداع والذكاء .

وقد اتضح من هذه الدراسة أن العلاقة بين الذكاء والإبداع علاقة ليست قوية، بمعنى أنه ليس من الضرورى أن يكون الشخص الذكى جداً (أى المرتفع فى نسبة الذكاء)، مبدعا، فقد يكون الشخص متفوقاً فى القدرات التى تقيس الفهم اللفظى وطلاقة الألفاظ والحساب والاستدلال والقدرة المكانية (وهى قدرات الذكاء العام كما توصل إليها ثرستون) ولكنه مع ذلك يكون ضعيفاً فى الاستعدادات الإبداعية التى تتعامل مع التهويم والخيال والتحرر من المنطق والمعادلات الرياضية. ولكن مع ذلك فقد أشارت الدراسات التى تحدثت عن العلاقة بين الإبداع والذكاء إلى أن الشخص المبدع (أى الذى يتمتع بدرجة

مرتفعة فى أدائه على مقاييس الإبداع)، لا بد أن يكون مستحوذاً على حد أدنى فى مقاييس الذكاء لا يقل عن نسبة ذكاء ما بين (١٠٠ – ١٢٠)، أى يكون شخصًا متوسط الذكاء وليس متخلفاً عقليا، وقد يكون بالطبع متفوقاً ، أى أن نسبة ذكائه فوق ١٢٠، ولكن هذا ليس بالشيء المهم، فهناك كثير من المبدعين، يبدعون أعمالاً متفوقة، ولكنهم مع ذلك متوسطون فى درجاتهم على مقاييس الذكاء العام. (حنورة،١٩٩٧، ص٥٣).

وفى دراسات حديثة ظهر أنه فى الأعمار المبكرة فى المجتمع العربى توجد علاقة بين الذكاء والقدرات الإبداعية ولكنها ليست علاقة كبيرة .

وربما كان المسئول عن ذلك هو ما أشارت إليه دراسات متعددة من أن أحد جانبى المخ مسئول عن النشاط الإبداعى وهو الجانب الأيمن، على حين يتخصص الجانب الأيسر فى قدرات الذكاء العام خاصة القدرات اللغوية والحسابية والمنطقية . (حنورة ١٩٩٧، ص : ٥٤–٥٨– ٢٣٠)

وعلى وجه العموم، فإن التكامل بين جانبى المخ يؤدى إلى إفراز إنجاز متفوق يتميز به العباقرة (أى الأذكياء المبدعون)، ولا حاجة بنا للإشارة مرة أخرى إلى أنه من الصعب تصور أن يكون العالم المبدع أو كاتب الرواية المبدع أو الموسيقار المبدع أو الشاعر المبدع شخصًا ضعيف الذكاء، كما أنه لا يمكن تصور أن يكون شخصاً مختل العقل لأنه كما ثبت عبر العديد من الدراسات فإن الإبداع يحتاج إلى درجة عالية من التركيز العقلى والتخطيط والربط بين العناصر المتباعدة والتغلب على المشكلات والاستبصار بما سوف يحدث بعد عدة خطوات، وكل ذلك يتم من خلال تبنى إستراتيجية ذات عناصر ومفردات متنوعة، والمبدع يعمل وهو قادر على أن يتعامل مع كل تلك العناصر والمفردات، هذا فضلاً عن اهتمامه بأن يجئ عمله ذا أبعاد متوازنة من حيث الشكل ومن حيث المضمون. وعلى ذلك فإنه من الضرورى الإقرار بأن المبدع شخص على درجة عالية من الذكاء، ولكن علينا أن نعترف بأن مقاييس الذكاء التى كانت تستخدم

فى الدراسات التى حاولت أن تكشف العلاقات بين الإبداع والذكاء مقاييس ربما قاصرة عن أن تحيط بكل مفردات الذكاء، وإذا ما أمكن النظر إلى الذكاء باعتباره وحدات متنوعة تشكل فيما بينها ذلك البناء المتعدد الأبعاد الذى أشار إليه جيلفورد، إذا أمكن ذلك لتغلبنا على الثنائية المفتعلة بين جانبين متكاملين فى البناء العقلى ونظرنا إلى القدرات العقلية (سواء كانت مما يمت إلى الذكاء العام، أو إلى الاستعدادات الإبداعية) نظرتنا إلى مفردات أو عوامل جزئية فى كل متكامل، وهذا ما يدعو إليه ج. ب. جيلفورد.

٦ - تكاملية السلوك الإبداعى :

ربما يكون من المناسب أن نقرر فى السياق الحالى أن هذا الجهد العقلى الذى يشكل أهم أبعاد السلوك الإبداعى، ليس هو المسئول وحده عن فعل الإبداع، فقد اتضح أن المبدع ليس مبدعا لأنه يملك فحسب قدرات عقلية من طراز معين كتلك القدرات التى أشار إليها جيلفورد (Guilford,1979 P.22) وعرضنا لها بإيجاز. إن المبدع يكون مبدعاً لأنه يملك مثل تلك القدرات العقلية الإبداعية مع قدرات عقلية أخرى مثل القدرة على الاستدلال والفهم اللفظى والتذكر والاستبصار ... إلخ . هذا بالإضافة إلى تسلحه بعدد من السمات الشخصية الإيجابية مثل الجرأة والمغامرة والرغبة فى التفوق، والإنجاز، والثقة بالنفس والجاذبية الشخصية والاجتماعية. كذلك وجد أن المبدع يجب أن يكون قادرا على صب كل هذه المفردات فى قوالب جمالية مناسبة للسياق ومقبولة ممن يتلقى عنه جهده أو ناتجه الإبداعى .. ثم بعد ذلك لا بد أن يكون المبدع متواصلاً مع جماعته مقبولاً منها قادرًا على التفاعل معها والتأثير فيها، مستطيعاً قراءة احتياجاتها المستقبلية، ومستعدًا لأن يبذل الجهد من أجل المساهمة فى تلبية تلك الاحتياجات .. فى هذه الحالة وعندما يكتمل رباعى السلوك الفعال المستند الى خبرات الماضى والمتطلع نحو المستقبل، تتحقق حالة من الفاعلية ربما فى لحظة محددة، وفى وقت معين، مما ينتج عنه حالة فريدة من العطاء النفسى أطلقنا عليها مصطلح الأساس النفسى الفعال Psychic Functional Constitution تلك

الحالة التى عندما يصل إليها المرء فإنه يكون فى أفضل حالاته، ويكون من ثم قادراً على الانطلاق فى الفعل وفى الإنتاج. والذى يأتى بالضرورة فعلاً إبداعيا وإنتاجيًا متميزاً .

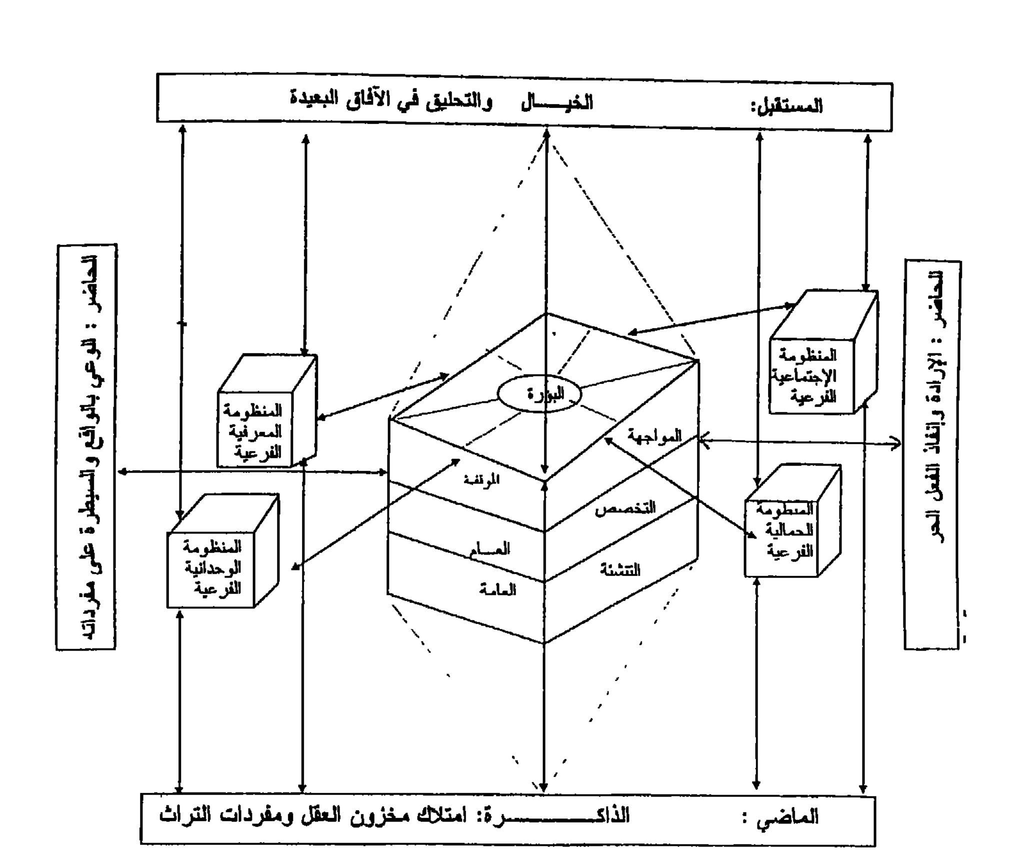
الإبداع إذن ليس مجرد إنتاج يأتى هكذا إلى الواقع بقوة سحرية مجهولة لنا، أو من خلال إلهام غيبى لا يدرى عنه المبدع شيئاً، وهو كذلك لا يتحقق بمجرد الرغبة أو الدافع أو النية، ولا هو يتم لأن المبدع شخص يتمتع بقوة عقلية (تقليدية أو إبداعية متفوقة)، كلا فإن الإبداع لكى يتحقق لا بد أن يتم من خلال فعل، تتوافر له خصائص ذهنية متنوعة، وجدانية مستقرة، وجمالية متمرسة، وثقافية اجتماعية عميقة، وتطلع دائم ومتحفز للعبور نحو المستقبل، وقد يرى البعض أن التركيز على البعد الرابع (الثقافى الاجتماعى) هو الذى يمثل أهمية استراتيجية خاصة، بينما يرى آخرون أن الاهتمام بالمبدع الفرد بإمكاناته الخاصة هو نقطة البداية فى التعامل مع الظاهرة الإبداعية، فأين هى الحقيقة ؟ وبإيجاز: من أين ينبغى علينا البدء فى التعامل مع تلك الظاهرة ؟

أوردنا فيما سبق أن المبدع الذى ينجز عملا من الأعمال هو فرد (وقد يكون الإبداع جماعيا أيضا) ولكن الشائع عموما أن شرارة الإبداع تنطلق عادة من خلال فعل فردى حر، يمكن أن يمثل مع غيره من أفعال أخرى ظاهرة اجتماعية تتحقق من خلال جماعة تعيش معا وتعمل معا، أو يكون لها هدف واحد تسعى إلى تحقيقه، هدف متعدد الأبعاد والعناصر والطرق والروافد، ولكنه مع ذلك فعل.. يمضى نحو هدف .. قد يشترك فى أدائه كثيرون وقد تكون مساراتهم متنوعة، ولكنهم جميعا، بشكل شعوري أو لا شعورى، يتقدمون لتحقيق هدف محدد وهو تجاوز اللحظة الراهنة استناداً إلى رصيد متراكم من الخبرات (الماضى) انطلاقاً نحو المستقبل الذى هو فى الحقيقة المحرك الأساسى للسلوك الإبداعى .

ولكى يكون كلامنا محددا ومتعلقا بواقع ملموس . ربما كان من المناسب الإشارة إلى واقع يعيشه العالم حاليا فى مواجهة مع دول شرق آسيا واليابان

على سبيل التحديد .. فالشعب اليابانى، منذ نهاية الحرب العالمية الثانية يمضى نحو غاية محددة هى إثبات الجدارة والتفوق، والأمر العجيب أن الولايات المتحدة عدو الأمس وحليف اليوم، والتى ما زالت تهيمن من نواحٍ متعددة على اليابان هى التى دفعت بتلك القوة الكامنة فى الشعب اليابانى إلى النمو والانطلاق، من خلال النسق الأمريكى على الأقل فى التفكير،ولكن العملاق اليابانى الذى مضى فى الطريق الذى رسم له، لم يتخل عن قيمه أو ثقافته، ولكنه أخذ من الثقافة الوافدة ما يفيده ويدفع عجلة النمو لديه، وظل محافظاً على القيم اليابانية الأصيلة، تلك القيم المتعددة التى ترتبط فيما بينها فى منظومة واحدة يمكن أن تلتقى حول خيط واحد، ذلك الخيط هو خيط الجدية والالتزام والفعل الموجه نحو هدف، والميل إلى التعليم واكتساب الخبرة وتقديس الوقت .. وكلها كما نلاحظ مفردات فى منظومة تتعامل مع المستقبل المنبثق من الحاضر المرتكز على تاريخ ممتد إلى الوراء لمئات وربما لآلاف السنين.. ومن ثم يمكن أن نصدق مقولة الوراثة الثقافية التى يتشربها الوليد منذ قدومه إلى هذه الحياة، وتتأصل فى أعمق أعماقه إلى الدرجة التى يظن فيها الدارسون أنها موروثة وراثة بيولوجية، وهى بالفعل ليست كذلك، ولكنها الوراثة الاجتماعية الثقافية الواعية التى تحدث عنها «توفيق الحكيم» فى كتابه «عودة الروح»، تلك الروح التى يمتلكها الفلاح (أو الإنسان) المصرى على سبيل المثال، وورثها كل شعب بطريقته الخاصة ومن خلال تراكمات تراثية فريدة، وهى روح تتبلور وتتركز وتنصهر على مدى آلاف السنين .. يصقلها الزمن، ويركزها التاريخ، ويبلورها الوعى المتدفق والمستمر لدى الإنسان الذى يظل محافظا على واقعه عبر امتداد السنين.

عموما فإن النموذج الذى نفترضه أساسًا لتفسير السلوك الإبداعى والذى يأخذ شكل مكعب ذى ثلاثة طوابق وأربعة أبعاد مع امتداد من الماضى الى الحاضر الى المستقبل القريب والبعيد، هو نموذج أثبت واقعيته وصدقه عبر العديد من الدراسات . (شكل ٢).



المنظومة العامة للسلوك الفعال
المكونات والوظائف والرعاية والفعالية
شكل رقم (٢-٣)

٧- الإبداع والمستقبل :

إذا كنا نعطى أهمية خاصة للجانب الثقافى الاجتماعى فذلك لأن الإبداع لا يكون إبداعا إلا إذا تعلق بقضية اجتماعية لها أهميتها . صحيح أن كثيرًا من المبدعين يصلون إلى إنجازاتهم الإبداعية وهم لا يدركون أنهم يخططون لأى تعامل مع المستقبل، ولكن هذا فى الواقع مجرد وهم يتصوره بعض السذج من الناس، وعلى سبيل المثال فإن علماء كثيرين عملوا فى صمت وكانوا بأعمالهم كتيبة تعمل فى اتجاه المستقبل من هؤلاء «إقليدس» صاحب الهندسة الإقليدية و«فيثاغورس» صاحب النظريات الهندسية المعروفة. و«أرشميدس» صاحب

قانون الطفو و«أينشتين» صاحب نظرية النسبية و «نيوتن» صاحب القوانين الرياضية المعروفة، و«الخوارزمى» صاحب الجبر والمقابلة، و«الحسن بن الهيثم» صاحب النظريات الذائعة الصيت فى مجال المناظير وعلم الطبيعة الضوئية والعدسات وغيرها، و«جابر بن حيان» صاحب الإسهامات الرائدة فى مجال الكيمياء .. وآخرون غيرهم ربما لم يتذكرهم التاريخ بكلمة واحدة لأنهم عملوا وقدموا نتائج أعمالهم للمجتمع أو لأفراد آخرين تلقفوها عنهم وطوروها ونسبوها إلى أنفسهم، هؤلاء جميعاً وإن لم يكن بادياً عندما كانوا يبدعون أنهم يتعاملون مع الواقع ويسعون نحو المستقبل، إلا أن واقع الأمر يؤكد أن التعامل مع الواقع والسعى نحو المستقبل لا يأتى بالإعلان والإعلام والدعاية وإن لم يكن هذا أمرًا مرفوضا، فالمبدع فى واقعة شخص يسعى إلى تجاوز اللحظة الراهنة، وقد يكون هذا التجاوز بالعودة إلى ما هو موروث من الأسلاف، وقد يكون مجرد رفض للواقع الراهن والبحث عن بديل، قد يكون بديلاً جديداً غير موجود الآن ولم يكن موجوداً من قبل، أو قد يكون بديلاً معروفاً للسابقين، ويتصور المبدع أنه بديل مناسب بالرجوع إليه قد يجد فيه ما يتعامل مع معطيات الحياة المعاصرة انطلاقا إلى المستقبل غير المنظور.

عموماً يمكن القول، إن المبدع يحمل إطاراً مرجعيًا من القيم يتخذ لنفسه نسقاً متدرجاً تقف على قمتة قيمة حاكمه، تلك القيمة قد تكون هى قيمة العبور والتجاوز «الترانسندنتالية» وقد تكون قيمة أخرى، ولكن الأمر المؤكد أن قيمة التجاوز والعبور و«الترانسندنتالية» هى من أهم القيم التى تشكل محور ارتكاز أساسى لدى الإنسان المبدع، ولدى المجتمع المبدع (كالمجتمع اليابانى الذى سبقت الإشارة إليه من قبل). وتلك القيمة الحاكمة أو تلك القيمة المحورية هى فى واقع الأمر قيمة تتعامل مع الواقع الثقافى والاجتماعى والسياسى .. وصاحبها يعلم أنه إن لم يستطع أن يقنع الآخرين بما يبشر به فإنه مقضى عليه بالعزلة، ومطالب بالانعزال، وقد يحدث له هذا بالفعل ويجد نفسه فى لحظة من اللحظات

مطارداً بسبب جرأته ورغبته فى التغيير، ولكنه مع ذلك إن كان صادقاً مع نفسه، راغباً فى العطاء، قادراً على المواصلة والاستمرار وعدم الخضوع للتهديد أو الابتزاز أو ذل الحاجة والسؤال، فإنه سوف يصمد ويصبر، وقد يتخذ صموده وصبره أشكالاً وقوالب عدة ولكنه فى النهاية يجد أنه قد انتصر على غرمائه الذين بعد مدة يكونون فى العادة هم أول مهنئيه وآخر من يناوئونه أو يحملون عليه. المبدع إذن إنسان يسعى إلى المستقبل سواء تم هذا بوعى منه أو بدون وعى، إنه لا يرضى عما هو واقع ولا يقنع بما هو متداول، وإلا ما سعى إلى أن يبتكر شيئا جديدا، وهذه هى خاصية من خصائص الإبداع (السعى إلى الجديد، والبحث عما هو غير متوافر حاليًا)، وبالتالى فإن البحث عن الجديد والمبتكر هو فى حقيقته تعامل مع ما ينبثق من رحم الغيب، وقدرة المبدع على قراءة ما هو مخطوط فى سجل الغيب هى مما يميز ه عن سائر خلق الله .

٨ - **التنبؤ والمستقبل :**

منذُ أن قدم العالم الأمريكى المعروف ج . ب . جيلفورد العديد من الدراسات التى راح يجريها وينشرها اعتباراً من سنة ١٩٥٠، منذُ ألقى خطابه الرئاسى بمناسبة تنصيبه رئيساً لجمعية علم النفس الأمريكية، وجد أن الاستبصار والتنبؤ هما من أهم الخصائص التى تميز الإنسان المبدع، الذى لا يعمل فى فراغ ولا يتعامل مع الصدفة، ولكنه غالباً ما يعمل من خلال نسق، وفى إطار خطة. وتلك الخطة وذلك النسق يمدانه فى العادة بخطوط النسيج الذى – من خلال نسجه له اعتماداً على علاقات لم تكن متوافرة من قبل ولكنها علاقات ماضية إلى الأمام – يحقق له واقعاً جديدا، صحيح أنه يكون قادرا على التنبؤ بشكله العام، ولكن مع التقدم تتبلور العناصر والمعطيات، ومع التراكمات المتحققة تكتسب العناصر والمعطيات دلالات مستقبلية تدفع المبدع إلى المزيد من العمل فى اتجاه بناء العناصر فى أطر جديدة، تكتسب ملامح جديدة، وما يزال المبدع عاكفا عليها مجوداً لها إلى أن يصل البناء الى أقصى ما تمكنه طاقته من تقديمه.

هذه هى حركة المبدع وهذا هو واقعه ؛ إنسان لا يقنع بالأمر الواقع وهو راغب دائما فى الرحيل مع الأيام ناظراً إلى الأمام، مستبشراً بأن ما هو قادم أفضل مما هو قائم، ومستبصراً بالعلاقات بين العناصر والجزئيات التى تتبلور فى معطى كلى متماسك غير منفصم العرى .

والرحيل إلى المستقبل ليس مجرد رغبة أو دافع يدفع حركة المبدع، ولكنه إحدى السمات البارزة أو الاستعدادات الجوهرية فى المنظومة الإبداعية. ولعل ما توصل إليه الدكتور مصطفى سويف منذُ أواخر الخمسينات فى القرن العشرين وأطلق عليه اسم مواصلة الاتجاه كأحد أهم القدرات الإبداعية التى لم يلتفت إليها جيلفورد فى بنائه، أقول: لعل هذا البعد النفسى الذى أشار إليه سويف وعكف على بلورته عدد من الباحثين الآخرين مما يمكن أن يكون ملمحاً من ملامح الرحيل إلى الغد فى سياق مواصلة الجهد والاحتفاظ بالاتجاه . ومفهوم مواصلة الاتجاه كخاصية سلوكية إنسانية يتفوق فيها المبدعون خصوصاً قد تكون قدرة أو سمة أو دافعاً أو قُلْ إنها كل ذلك، عطاء متدفق، يشير إلى تلك الأبعاد الجزئية التى تشكل فيما بينها منظومة فرعية فى إطار المنظومة الكلية للإبداع، تشبه النهر المتدفق الذى يستمد مياهه من روافد متنوعة ويمضى حاملاً مياه الإبداع إلى مصبها الأخير، متجاوزاً كل السدود والعقبات التى تعترض مسيرته أو تقف له فى الطريق، ولعل أهم خاصية لتلك الجزئية التى أطلقنا عليها اسم (مواصلة الاتجاه) أنها تتعامل مع الزمن فى سياق الفعل الإبداعى أو الأداء الفعال... فالمبدع صاحب عقل متحفز دائماً وطاقة معطاءة وشخصية متحركة دينامية، إنه لا يتوقف عن التفكير ولا يكف عن التخيل ولا يستكين للعجز ولا يقنع بما هو متاح .. إنه باحث دائما عن الجديد، ساع باستمرار إلى تجاوز اللحظة الراهنة، راغب وبإلحاح فى اقتناص الشوارد واختزالها فى قبضته، وصهرها فى بوتقة فاعليته، واعتصارها بحيث تتحول إلى قطرة تروى غلته المتعطشة إلى الإبداع والتجديد .. وفى مسيرة العطاء والبذل لا يشعر المبدع بالإرهاق ولا يحس بالعجز

ولا يعبأ بالمحبطات أو المعوقات . إنه يسبح فى بحر لجى متلاطم الأمواج، وهو قادر على أن يرى الشاطىء من بعيد، ولا يسمح للحيتان أو أسماك القرش أو الأنواء والعواصف بأن تهدد مسيرة عطائه.. فهو سباح ماهر ومقاتل جسور، وقائد متمرس على مواجهة تلك العواصف والأنواء والأعاصير، يقفز فوقها ويسبح فى غمارها، ولا يتوقف أبدا إلى أن يصل إلى غايته ويحقق هدفه مهما طالت به الأيام وتكالبت عليه الخطوب، وما لم يكن متسلحا بتلك الخاصية، خاصية مواصلة الاتجاه، فإن جهوده سوف تذهب بالتأكيد إلى حيث تحملها الرياح .

هذا هو المبدع .. إنسان يسعى إلى الغد ويتعامل مع المستقبل، ويتسلح بعقل أهم مايميزه تلك القدرات المتعددة التى من أهمها قدرة مواصلة الاتجاه التى تمكنه من الرحيل مع الإبداع إلى القادم من الأيام، قافزة فوق العقبات متجاوزة به المستحيل، بحثا عن واقع جديد خال من القصور والعجز والإحباط، ولكن هل يمكن أن يتم ذلك فى مناخ مقيد للحرية محبط للقدرة، مناوئ للتقدم ؟ هذا ما سوف نلمسه فيما يلى من سطور.

٩ - الإبداع والحرية :

سئل الكاتب الروائى نجيب محفوظ الحاصل على جائزة نوبل فى الآداب يوما عن السبب الذى جعل حقبة الستينيات فى مصر ثرية بالإبداع، على حين أن حقبة السبعينيات لم تكن على هذا النحو، على الرغم من أن مناخ الستينيات كان مناخا أقل حرية من مناخ السبعينيات ... قال نجيب محفوظ ما معناه أن المبدعين فى الستينيات كانت لديهم كلمة يرغبون فى قولها ولم تكن الظروف السياسية تتيح لهم التعبير عن أفكارهم تعبيراً مباشرا، ولذلك كانوا يلجأون إلى أن يقولوا آراءهم وأفكارهم ويناقشوا قضاياهم من خلال الأداء الإبداعى المعتمد على الرمز والإلغاز، ولذلك قلت مساحة التعبير المباشر الناقد للأداء السلطوى فى شكل مقالات أو أحاديث وازدادت مساحة التعبير الإبداعى الذى يغلف القضايا

فى دثار من الرموز الفنية من الصعب محاكمة صاحبها لأنه لا يتحدث مباشرة إلى الحاكم ولا يتوجه بخطابه مباشرة إلى من ينقده . حدث هذا من عبد الرحمن الشرقاوى فى «الفتى مهران» ومن يوسف إدريس فى «النداهة» وغيرهما، وحدث من نجيب محفوظ فى «اللص والكلاب» و«ميرامار» .. إلخ .. أما فى السبعينيات فقد ترك الحاكم الناس يتحدثون بما يشاءون فالحديث المباشر ليس بذى أذى، ولن يضر أحدا (من وجهة نظر البعض وهم ليسوا مصيبين على طول الخط) المهم، ألا يتجاوز الشخص حدود الحديث أو القول إلى تخوم الفعل .. ولتكن المعارضة على مستوى الفكر وحسب .. ومن ثم وجد الناس أنهم يقولون كل ما يفكرون فيه مباشرة ودون ما حاجة إلى وسيط فنى أو دون اللجوء إلى الرمز المنبثق فى عمل من أعمال الفن أوالإبداع، وبالتالى هدأت أو ركدت الحركة الفنية، وتوقفت إلى حد ما عطاءات المبدعين، لأن كل ما هو مطلوب قوله يقال مباشرة ، وفقد المبدعون حماسهم للإبداع والتعبير بالفن .. إلخ، (حنورة، ١٩٩٤، ص٢٦) .

هذه هى المعانى التى عبر عنها نجيب محفوظ عندما كان يتحدث عن السبب الذي من أجله تفوق الإبداع فى الستينيات بينما توقفت الحركة الإبداعية إلى حد ما فى السبعينيات، وقد كان من المتوقع أن يكون العكس هو الصحيح وربما كان الحديث فيه قدر من المبالغة ولكن الأمر المؤكد أن الإنسان يتفاعل دائما مع الواقع يتأثر به ويؤثر فيه . وبصرف النظر عن وجهة نظر نجيب محفوظ التى لها ظل من الحقيقة ولكننا لا نقبلها على إطلاقها إذ أن مناخ الحرية هو المناخ الذى يسمح بالإبداع، أما الحديث عن أن هذا المناخ يساعد على الاسترخاء وعدم الحاجة إلى الإبداع، فهو وإن كان يصدق على بعض الظروف الاستثنائية كفعل مضاد ولظروف سياسية أو اجتماعية استثنائية، إلا أنه لا يصدق على ظروف المجتمع المستديمة، حتى أولئك الذين وجدوا أنفسهم ينقدون الحاكم نقدا مباشرا فى مناخ السبعينيات وجد بجوارهم كثيرون أبدعوا فى كثير من المجالات وحاولوا أن يعبروا عن أفكارهم وأن يقدموا رؤاهم مخاطبين المستقبل

ساعين إلى الغد، فى ظل المناخ الذى رأى فيه نجيب محفوظ أنه مناخ حرية، ولكن لأنه كذلك فيما يرى نجيب محفوظ فقد كف جذوة الإبداع الذي من أول سماته التحدى والانطلاق عبر الرموز .. عموما هذه قضية أخرى تحتاج إلى مناقشة مستفيضة فى سياق آخر، أما ما يهمنا الآن فهو الإشارة إلى أن فعل الإبداع يحتاج إلى الممارسة الحرة، أى أن المبدع لا يستطيع أن يبدع إلا إذا حرر عقله من كافة القيود وتجاوز كافة العقبات، سواء كانت هذه القيود سلطوية أو نفسية أو أى شكل من أشكال الإعاقة والتقييد .. وفى تلك الحالة عندما تتحقق له حالة الحرية Freedom State، سوف ينبثق وعلى الفور من تلك الحالة النفسية الفردية موقف الحرية Freedom Situation ، وذلك الموقف الذى نجد المبدع من خلاله طائرا محلقا فى آفاق الحلم السعيد، على نحو ما وجد مايكل أنجلو نفسه على قمة الجبل، وهو هارب من (البابا) بعد عجزه عن تنفيذ المهام الفنية التى كان مكلفا بإنجازها .. وجد مايكل أنجلو نفسه وقد تحرر من عبء السلطة وتخلص من رق الانضغاط ونظر إلى السماء وحلق بخياله فيما رأى . فماذا رأى؟ إنه الحلم المستحيل، قبس من رحمة اللّه به .. الكورس السماوى يغنى، إنه الحلم الإبداعى الذى كان يبحث عنه ولم يجده تحت سقف الكنيسة ولا فى ظل عصا البابا التى كانت تطارده، وعندما هرب وتحرر وجد نفسه وجها لوجه أمام حلمه الجميل، وعاد من فوره إلى العمل فى رسم سقف الكنيسة، وفى زمن قياسى أنجز اللوحة الخالدة التى مازالت حتى الآن تزين سقف الكنيسة، إنها المولود الذى ولد من رحم الحرية التى سعى إليها مايكل أنجلو .

إذن فالحرية ليس من الضرورى أن تكون حرية الطعام والشراب، بل إن الحرية قد لا تكون أكثر من مجرد اقتناع ورغبة من الداخل ودافع إلى العمل وانطلاق إلى التجويد، وكل ذلك على المستوى النفسى الفردى، كتلك الحرية الرواقية التى تحدث عنها «كريزيبيوس» و «مارك أوريل» . إنها حرية الضمير وتحرر الوجدان والاقتناع الداخلى بأن الإنسان يملك إرادته، وأنه مهما كانت

الضغوط التى تمارس عليه فإن عليه دائما أن يكون قادرا على الاحتفاظ بوعيه متوحدا مع ذاته غير خاضع لتهديد خارجى أو تأثير من الآخرين..(حنورة ١٩٩٧ ص ١٢٧ - ١٤٠)

١٠ - الإبداع والمغامرة :

أشرنا من قبل إلى أن أهم خاصية تميز السلوك الإبداعى هى سعيه إلى عبور اللحظة الراهنة بالتغيير من أجل الانطلاق إلى المستقبل، وذكرنا أيضا أن المبدع شخص يعيش فى جماعة وأنه دائما مهموم بهموم جماعته وأنه مستعد دائما لأن يقدم حياته ثمنا لتطوير واقع جماعته إلى ما هو أفضل، كذلك ذكرنا أن هذا كله لا يمكن أن يتم إلا من خلال فعل حر أو تفكير حر يعبر عنه المبدع فى سلوك متحرر من أى ضغوط، والناتج بالطبع لن يكون دعوة إلى الهزيمة أو سعيا إلى الرذيلة، ولكن الواقع المتحقق من خلال ممارسة فعل الإبداع هو نموذج للفضيلة وتجاوز للعجز والإحباط والقصور من أجل صالح الإنسان الذى سوف يأتى فى الزمن القادم من بعيد .

إذن ففعل الإبداع لا بد أن يتحقق من خلال إنسان مبدع يسعى إلى الجديد، إنسان يتعامل مع المستقبل بكل ما فيه من غموض ومجاهل، متسلحا بقيمة حاكمة هى قيمة الحرية والتطلع إلى المستقبل التى تحمل على جناحيها طاقة الإنسان التى ما زالت حتى الآن حبيسة فى معظمها ولن تتحرر إلا إذا ما رغب صاحبها فى الانطلاق بها بعيدا رغم كل المحبطات . أجل إن الحرية المتاحة مهما كانت هامشا ضئيلا فى ضمير الإنسان ووعيه إلا أنها كفيلة بأن تقود خطى صاحبها فى سراديب المجهول . صحيح أن هذا المجهول غير ملموس ولا معروف لدى المبدع، ولكن لأنه مبدع فهو قادر بدرجة أو بأخرى على التنبؤ والغوص فى ذلك البحر العميق القاع، أو ذلك الأفق الملبد بالغيوم . من هنا كانت عظمة الإبداع، إنه سعى دائم وراء المجهول، وانطلاق مستمر نحو الغيب وضرب فى الأفق العريض الذى لا تبين له حدود . والمبدع مستعد كما ذكرنا لأن يغامر

ويجازف ويخاطر . وقد وجد أن معظم المبدعين يتميزون بتلك السمة، سمة المغامرة المحسوبة، ليست مغامرة متصلبة أو لا مبالية، بل هى مغامرة محسوبة تماما، وفرق بين هذا النوع من المغامرة والنوع الآخر الذى يوصف بالحماقة، فالمبدع من أهم ما يميزه كما ذكر جيلفورد أنه شخص يسعى دائما إلى العمل فى مناخ تخطيطى، متسلحا بوعى وتبصر لما هو قادم وما هو متاح من عناصر الوجود الحالى (Gilford, 1979, 108-109 ، حنورة،١٩٩٠ ص ٢٣٩، مصطفى سويف،١٩٧٠). وإذن فإن هذا المبدع كالسباح الذى يعوم فى بحر متلاطم الأمواج ربما فى جو ملبد بالسحب والغيوم فى ليلة دامسة الظلام مكفهرة المناخ.. ولكنه مع ذلك صاحب بوصلة عقلية تتيح له أن يسبح فى هذا الواقع المعقد، ببراعة يتجه إلى الشاطئ الذى يسعى إليه دون ما أدنى تردد أو خوف أو عجز عن الوصول، وهو واصل لا محالة إلى شاطئه المرتجى والذى لم يغب عن بصيرته لحظة من اللحظات .

والمغامرة سمة يحتاج إليها باحثون كثيرون باعتبارها السمة الجوهرية التى تجعل المبدع راغبا دائما فى تجاوز الواقع الراهن ومستعدا للمجازفة بالفعل الحر من أجل التغيير ... وربما يظن بعض الناس أن المبدع ليس محتاجا إلى أن يكون مغامرا، فكثير من المبدعين يميلون إلى العزلة ويفضلون الانطواء ولا يجاهرون بآرائهم بشكل مباشر، بل إن هناك من يذهب إلى أن المبدع يلجأ إلى الإبداع كى يعيش فى حالة سلام مع العالم وليس فى حالة صراع علنى ومباشر، إن إبداعه سلوك تعويضى يعوض به رغبته فى الصراخ فى وجه العالم، وهو حين لا يستطيع أن يفعل ذلك فإنه يلجأ عادة إلى أبراجه العاجية يعيش فيها، يتأمل ويتخيل ويفكر، ويفرز بعض إفرازات هى ناتجه الإبداعى بعيدا عن المغامرة والمجازفة والمخاطرة .. وقد يدفع بها إلى الآخرين، وقد لا يدفع بها . إنه أفرز عصارة فكره وخياله وجهده فى وسيط خاص به هو شخصيا قد يتيحه للآخرين، وقد لا يحدث ذلك، ويظل الأمر سرا بينه وبين نفسه إلى ما لا يعلمه إلا الله .

هذه وجهة نظر ربما تكون صحيحة من بعض جوانبها ولكنها بكاملها لا تتفق مع الحقيقة تماما، فالمبدع فعلا يلجأ إلى العزلة ولكنه دائما مغامر، والمغامرة التى نشير إليها فى هذا السياق ليس من الضرورى أن تكون مغامرة اجتماعية أى لها وجهها السياسى الاجتماعى، فقد تكون مغامرة على مستوى الفكر، بمعنى أن ما يبدعه هو صيحة فى وجه المجاراة، وقفزة على ما هو قائم من أنماط فكرية سائدة ، فمن يخترع جهازا جديدا للاتصالات البعيدة لإنسان يغامر بالفكرة، وقد ينجح وقد يفشل وقد ينفق الوقت والجهد والمال، وربما سمعته العلمية إذا لم يوفق فيما تصور أنه إنجاز جديد . والشاعر الذى يكتب قصيدة تحمل رؤى جديدة ومضامين مبتكرة وصورا لم يسبق إليها إنسان، شخص يغامر، وربما يحتاج إلى أن يخوض معركة رهيبة وقاسية أولا مع نفسه لكى يقنعها بأن تتخلى عن محافظتها وعجزها ونفورها، ثم بعد ذلك مع عقله، كى يجبره على ارتياد الآفاق الجديدة والفيافى البكر والمفازات البعيدة، ثم بعد ذلك مع إرادته لكى تتحول بكل ذلك إلى واقع أدائى فعال، وفى كل مرحلة من هذه المراحل يبذل المبدع ما هو فوق طاقته عناء ومعاناة ومكابدة إلى أن يتحقق له ذلك الواقع الإبداعى الملموس الذى يتحرك فيه بيسر وسهولة وسلاسة . وهذا الجهد الذى يبذله صاحبنا هو جهد مغامر من الألف إلى الياء، والمغامرة هنا هى جهاد مع النفس والعقل والإرادة ثم مع الآخرين الذين يقفون فى انتظار الخطوة التالية للمبدع، فإما أن يتلقفوه بالأحضان وإما أن يتلقوه باللعنات، وهو مع ذلك راغب فى أن يلقاهم دائما بصرف النظر عن النتائج التى سوف تتحقق منه أو به أو معهم سواء بسواء .

عموما من الضرورى فى هذا السياق الإشارة إلى أن الإبداع مرتبط بالسعى نحو الجديد، وهو تجاوز للواقع الراهن، ولكى نبدع فلابد أن نكون قادرين على الاختيار من بين العديد من العناصر، وهذا الاختيار يعنى الحرية، ويعنى فى نفس الوقت الرغبة فى التجديد، وهو أيضا ما يشير إلى أن الاختيار يحتاج إلى مغامرة لأن الاختيار ليس اختيارا من بين أمرين مقطوع بصحة أحدهما وخطأ

الآخر، وإلا ما كان إبداعا، وكان بالأحرى سلوكا تقليديا، فالاختيار عند المبدعين يختلف عن الاختيار عند الأذكياء التقليديين، فالذكاء التقليدى فيما يرى البعض هو تعامل مع معطيات ومسائل، لكل مسألة حل واحد صحيح، أما الذكاء الإبداعي فإنه يتعامل مع معطيات ومسائل، لكل منها ألف حل وحل، أى أنه يتعامل فى نسق مفتوح Open or Unclosed System بعكس الذكاء التقليدى الذى يتعامل فى نسق مغلق Closed System . وهو الأمر الذى يتطلب من المبدع الذى يفكر تفكيراً إبداعيًا أن يتعامل مع العديد من الاحتمالات، وتلك الاحتمالات أمور غير متيقن من صحتها . الأمر الذى يجعل المغامرة أمراً وارداً ومطلوباً ، المبدع إنسان مغامر إذن، وهو يغامر مغامرة محسوبة، ومغامرة ذات حدود وتلك الحدود هى التى تجعل العناصر المنتقاة ذات خصائص وظيفية وبنائية قادرة على أن تلتحم مع بعضها البعض لتقدم كلا متكاملا وليس مجرد ذرات وجزيئات لا رابط بينها . هنا لا بد أن يكون المبدع متسلحا بخيال بناء، خيال لا يحلم حلم يقظة ويقفز من أفق إلى أفق، ومن محيط إلى محيط. إنه الخيال الذى «ينسج» الخيوط معا فى نسيج جديد متماسك، له وظيفة وهدف وغاية وإهاب جميل، نسيج يجعل من يتلقاه يقول (اللّه !!) تعبيرا عن الروعة والاندهاش. ولأنه نسيج جديد فهو يحظى بالقبول والاستحسان ويحس من يتلقاه أنه وقع على بغيته التى تسد حاجته وتحقق له أملا كان مفقودا .. وفى تلك اللحظة يرتد العائد إلى المبدع فيظل على علاقة إيجابية بذلك الطرف الآخر الذى يعطيه الإحساس بأنه لا يعيش وحده فى عالم معزول بل هو جزء من كل وخيط من نسيج . ويكتشف أن مغامرته كانت مغامرة ناجحة وأن خياله كان خيالا بناء وليس مجرد حلم يقظة فى ليلة صيف أو فى نهار شتاء .

١١ -الإبداع وتدريبه :

الإنسان حيوان مبدع، ذلك أن الإنسان منذ ميلاده لديه دافع للمعرفة والتعلم ودافع للاكتشاف ودافع للإنجاز . صحيح أن هذه الدوافع ليست من قبيل الدوافع الأولية البيولوجية الفطرية، ولكن ظهورها منذ بدء حياة الإنسان بعد

الميلاد يوحى بأنها ترتبط باستعدادات ولد بها الإنسان ليس هنا مجال الخوض فيها .. ولكن بحسبنا أن نشير إلى أن الوليد مع تقدم الأيام يحاول أن يجرب كل ما تصل إليه يداه، وهو دائم الدهشة لكل ما يقع على حواسه من مثيرات . وهو أيضا دائم المحاولة فى التعامل مع تلك المثيرات .. ويوما بعد يوم تتأصل فى نفسه الحاجة إلى المعرفة والرغبة فى الاكتشاف، ولكنه مع ذلك لا يقوم بكل ما يقوم به إلا إذا وجد تشجيعا من البيئة، تلك البيئة التى قد تكون بيئة ميسرة محفزة ومنفتحة وقد تكون بيئة جامدة صلبة محبطة مانعة، لا تسمح للطفل بالمغامرة أو المجازفة، وتحد من حريته فى الانطلاق والتجديد . إذن فالفرد لديه استعداد للاكتشاف، والبيئة قد تساعده على ذلك، وقد تكفه وتمنعه وتعوق رغبته فى الانطلاق .

وقد أدركت البشرية منذ القدم حاجة الإنسان إلى الرعاية والدفع بقدراته نحو النمو والازدهار . ومن يقرأ الأودسة والإلياذة سيجد مثلا أن أوليسيس (Ulysses) حين خرج إلى الحرب، ترك زوجته وابنه تليما خوس الصغير فى رعاية منتور (Mentor)، الذى كان له بمثابة الراعى الحكيم المعلم الموجه الآخذ بيده دائما إلى الطريق القويم، والذى كان يمثل بالنسبة له السياج الواقى الذى يحميه من أى عدوان وأى إحباط . ومرت الأيام وإذا بنا نفاجأ منذ عدد محدود من السنين مع بداية الستينيات بنشأة اتجاه فى علم النفس للرعاية والحماية ولتنشيط الإبداع أطلق عليه اسم المنتورية Mentorism نسبة إلى منتور بما يمثله هذا الرجل من قدرة فذة على رعاية الإبداع عند الأفراد الذين يحتاجون إلى تلك الحماية (Torrance, 1984 P . 2-3 ، وحنورة،١٩٩٧، ص ٢٣٩ – ٣١٦)

و«المنتورية» كأسلوب لرعاية الإبداع تعتمد أساسا على مبدأ أساسى فى تربية وتنشئة الاستعدادات البشرية مؤداه أن تلك الاستعدادات موجودة كطاقات كامنة عند معظم البشر، ولكنها تظل كاستعدادات ما لم تجد الوسيلة إلى التحقق فى شكل قدرات مدربة خبيرة . و «المنتور» يقوم، ضمن أدوار كثيرة ينهض بها، بمهمة رعاية الموهبة وتدريب الاستعدادات الإبداعية عند من يتولى رعايتهم

أو من يطلق عليهم Mentees أى القابلين للرعاية المنتورية .. وقد اهتم بهذا الأسلوب في الرعاية باحثون متميزون فى مجال الإبداع لعل من أبرزهم العالم النفسى الأمريكى أى بول تورانس E. Paul Torrance . الذى أجرى العديد من الأبحاث هو وتلاميذه حول طبيعة تلك العلاقة المنتورية وكيفية استثمارها وخصائص المنتور والحدود التى يتعامل من خلالها مع التلميذ المحتاج إلى الرعاية . ومنذ بضع سنين انتشرت ظاهرة الرعاية المنتورية وافتتحت لها مراكز ومعاهد درست مناهج ووضعت برامج بحيث أصبح من الصعب التحدث عن تنمية وتدريب الإبداع دون المرور ببوابة الرعاية المنتورية (Furlong & Maynard, 1995,P100, Reilly,1992,P.1 , Torrance,1984).

ومن أبرز خصائص (المنتور) أنه شخص لديه المعرفة والعلم ولديه الحكمة والبصيرة، ولديه التسامح والديمقراطية، ولديه الإيجابية والاحتواء . وهو مستعد دائما للعطاء بسخاء وقادر دائما على جذب الأتباع وجذب الانتباه، وهو لا يكف عن البحث والتنقيب ويلعب دور القدوة والنموذج بالنسبة لتلاميذه ومريديه، وهو يلجأ فى بعض الأحيان إلى الصرامة فى تقويم اعوجاج سلوك تلاميذه الذين يبدأ معهم عادة بالحكمة والموعظة الحسنة (حنورة ١٩٩٧ ص ٢٥٠). ولعله من المناسب فى هذا المقام الإشارة إلى أن التراث الإسلامى والعربى يحمل فى طياته نماذج لتطبيق هذا الأسلوب لدى من عرفوا باسم المؤدبين الذين كان الحكام فى الدولة الإسلامية (بداية من الدولة الأموية ومرورا بالدولة العباسية) يعهدون إليهم برعاية أبنائهم وتدريبهم والأخذ بأيديهم وتقويم اعوجاج سلوكهم.. والإمام أبو حامد الغزالى واحد من الذين أشاروا فى أكثر من عمل من أعماله إلى ضرورة الرعاية للناشئة بأسس لا تختلف عن تلك الأسس والمبادئ التى أشارت إليها الدراسات الحديثة، ولعل من أبرز كتبه فى هذا المجال كتابه الصغير والذى عنوانه: أيها الولد (أبو حامد الغزالى،١٩٨٣، كمال مرسى، ١٩٩٣).

والعلاقة المنتورية هى علاقة شخصية غالبا، أى لا تأخذ شكل العلاقات الرسمية ذات الحدود الباردة الجامدة، إنها علاقة حميمة فيها حب ومودة وتراحم، كتلك العلاقة التى نشأت مثلا بين الشيخ المرصفى وطه حسين، ذلك الشيخ الذى تعلم منه طه حسين ليس فحسب العلم والفكر والثقافة ولكن المعاملة الإنسانية والتسامح والحب والعطاء وإنكار الذات، وهو ما مارسه طه حسين مع تلاميذه من أمثال سهير القلماوى التى أقرت فى كتاباتها عن طه حسين أنه كان بالنسبة لها نعم الأستاذ الراعى الصالح المتفهم القادرعلى قراءة معاناتها والقادر أيضا على تذليل تلك الصعاب والدافع بها دائما إلى الطريق المفتوح واستفزاز قدراتها حتى تتجاوز حالة الكسل إلى التفوق والانطلاق (حنورة ١٩٩٧، ص ٢٩٥) .

وليست المنتورية هى وحدها الأسلوب الأمثل لتدريب ورعاية الإبداع، فهناك أساليب متنوعة وتختصر المسافات وتوفر الجهد وتصل بالطاقة الإبداعية الحبيسة إلى أقصى فاعلية لها فى وقت يسير ويجهد بسيط وبتكاليف معقولة، لعل من أبرزها أسلوب القصف الذهنى Brain Storming ، ذلك الأسلوب الذى تم استخدامه على نطاق واسع منذ ثلاثينيات هذا القرن عندما اكتشفه العالم الأمريكى أليكس أوزبورن (Alex Osborn 1965) ونشر عنه كتابه المشهور Applied Imagination وتوالت بعد هذا الكتاب جهود أوزبورن وتلاميذه فى وضع قواعد ومبادئ هذا الأسلوب والتى تتلخص فى أن الإبداع يمكن تدريبه من خلال تكوين جماعة صغيرة Small Group ، لها رئيس يطلب من أفرادها حل إحدى المشكلات من خلال قيام كل فرد بطرح حل واحد للمشكلة يتبعه الشخص الذى يليه الذى بطرح فكرة أخرى وهكذا إلى أن ينتهى جميع أفراد الجماعة من طرح ما لديهم من أفكار فى إطار من التسامح والحرية وعدم النقد أو المقاطعة أو التكرار، مع السماح بالبناء على ما طرحه الآخرون من أفكار .. يتم هذا كله فى جلسة مدتها حوالى نصف ساعة أوثلاثة أرباع الساعة، تلى ذلك جلسة أخرى تتاح فيها الفرصة لتقويم ونقد تلك الأفكار نقدا إيجابيا يبقى منها على ما هو جيد ويستبعد

ما ليس كذلك . وفى هذا الإطار المتسامح تزول الخشية ويختفى الخجل وتنطلق الألسنة وتتحرر العقول، وهو الأمر الذى يخدم هدفين :

١- تدريب الإبداع وتنشيط الخيال عند هؤلاء الأفراد .

٢- الوصول إلى أفكار جديدة إبداعية لحل المشكلات المطروحة .

وقد تم تجريب الأسلوب فى عدة دراسات قمنا بها وتوصلنا منها إلى حلول أصيلة للقضاء على مشكلة الأمية فى مصر .. وكذلك لتدريب الإبداع عند جماعات الدراسة (مصرى حنورة، ١٩٧٩)، وكذلك تم استخدام هذا الأسلوب فى تدريب وتنمية الإبداع فى العديد من البرامج التى قدمناها لطلاب الجامعة فى الكويت، وفى رعاية الطلاب المتفوقين المنضمين إلى برنامج رعاية المتفوقين بالأمانة العامة للتربية الخاصة بوزارة التربية بدولة الكويت (حنورة ١٩٩٧، ص ٤٢١ وحنورة، والمشعان، ١٩٩٧) .

وكما هو واضح فإن تدريب الإبداع بهذا الأسلوب يتم فى بساطة وبدون جهد كبير وبدون تكاليف تقريبا وفى أقصر فترة ممكنة. فربما لا يحتاج تنفيذ الدورة لأكثر من عشر جلسات تتم على مدى (ثلاثة) أسابيع بعدها نلمس وبوضوح أن الفرد قد انطلقت لديه طاقة الإبداع وأصبح متمرسا على تحرير الخيال والانطلاق بإمكانات العقل إلى أقصى طاقاتها عندما يرغب فى ذلك .

وحين نتحدث عن تدريب الإبداع، فإننا نركز الانتباه على أهمية هذا التدريب خاصة وأننا نحمل جميعا تلك الاستعدادات المعروفة باسم الاستعدادات الإبداعية، ولكننا غالبا لا نلجأ إلى استخدامها إما كسلا أو ابتعادا عن المجازفة وتجنبا للتجديد، ولكن من خلال التشجيع والرعاية والدفع بالإنسان إلى الممارسة الإبداعية نستطيع أن نساعد الفرد على اكتساب الرغبة والميل والحاجة إلى أن يكون كائنا مبدعا على الحقيقة وليس على سبيل المجاز. وهو الأمر الذى وضح لنا أنه ممكن وأنه مطلوب أيضا كحاجة ملحة للنمو المتوافق عند الإنسان الفرد، وكحاجة ملحة للنمو الإنسانى على مستوى الفرد داخل جماعته، وكحاجة ملحة لتعامل الجماعة والمجتمع مع المستقبل الذى يحمل معه كل يوم معطيات

جديدة وأسئلة جديدة عويصة ومشكلات معقدة تحتاج دائما فى معالجتها إلى خيال متأجج وفكر متوقد وعقل منفتح دائما ومستعد لبدء التعامل مع مثل تلك المعطيات، وهناك بالطبع أساليب متنوعة لرعاية وتنمية الإبداع منها أسلوب الحل الإبداعى للمشكلات، والأسلوب المعروف باسم Scamber وهو مصطلح يلخص بحروفه عددا من الأساليب المبرمجة لتنمية المهارات العقلية والإبداعية، وهناك برنامج طرح الأسئلة والمحاكمة وتنمية الأصالة والخيال الإبداعى (حنورة ١٩٩٧ ص ٤٤١، Reid , 1990)

١٢- الإبداع والفن :

لا يوجد فنان يعيش وحيدا منعزلا عن جماعته وهذا الفنان هوإنسان، ولديه طاقة ذات خصائص عديدة ومن أبرز هذه الخصائص الاستعدادات الإبداعية والخيال والحس الجمالى والدوافع المحركة لطاقة الابداع والقيم التى تقوده إلى التجديد والابتكار، ولابد أن نكون حريصين على الكشف عن مثل هذا الشخص بالأساليب المناسبة وان نساعده على ان يحقق فى ذاته أقصى درجات الفاعلية، لكى يمارس حياته بإبداع، بما يتجلى فى عطائه الفني أيا ما كان المجال الذى يعمل فيه وتفضيله على ما سواه .

والفن هو فى الأساس رسالة، يتوجه بها الفنان المبدع إلى الآخرين، وسواء كانت الرسالة التى يتوجه بها المبدع إلى جماعته مقصودًا بها إقناع الآخرين بوجهة نظره، أو مقصودًا بها التمرد على واقع لا يرتضيه، أو التعبير عن حبه لهذا الواقع ورغبته فى أن يستميل الآخرين إلى أن ينحازوا إلى صفه، فإن هذا الفنان هو أولا وأخيرا إنسان متميز، والبصيرة التى يملكها والخيال الذى يميزه والقدرات التى وهبها الله له والإصرار الواقعى المحرك لسلوكه كل ذلك يجعله مؤهلاً لأن يكون ضمير جماعته، يقودها بمهارة إلى المستقبل، وعلى ذلك فرسالة الفنان المبدع هى أولا وأخيرًا العبور وتجاوز اللحظة الراهنة سواء كان هذا العبور طفرة إلى الأمام أوكان حنينا إلى قيم قديمة، ولكن فى واقع جديد، وعلى ذلك فالفن هو أداة الفنان للتعبير عن رؤى ذاتية ورؤى اجتماعية، شأنه تماماً شأن مبدع آخر يطمح إلى بناء واقع جديد والعبور إلى مستقبل أفضل .

خاتمة

تحدثنا فى الصفحات السابقة عن تكاملية السلوك الإبداعى، ورأينا أنه يعبر عن حاجة فردية وضرورة اجتماعية، وقد أشرنا فى السياق إلى أهمية الإبداع بالنسبة للإنسان الفرد وبالنسبة للجماعة التى ينتمى إليها هذا الفرد باعتباره البوابة الذهبية للتعامل مع معطيات الحياة المستمرة والتى تزداد تعقيدا وغموضا يوما بعد يوم من أجل اللحاق بقطار الحياة المتجه إلى المستقبل، كما قدمنا إطلالة سريعة على معنى الإبداع كمفهوم وكسلوك ورأينا أنه القدرة على إنتاج الجديد المناسب وغير المكلف والذى يواجه المشكلات المطروحة بحلول مقبولة . وعرضنا لعلاقته ببناء العقل بشكل موجز لم نتطرق فيه إلى العديد من العلاقات بين الإبداع وإمكانيات العقل المتنوعة بما فيها الخيال على سبيل التحديد (حنورة ١٩٩٧، ص ٥٧-٩١) . ثم قدمنا بعض التفاصيل حول الإبداع فى مناخ حر لأن الإبداع لا يتحقق فى ظل ظروف القهر والخوف، وحتى إذا ما وجد المبدع فى مناخ غير ميسر فإن عليه أن يخلق داخل نفسه مناخا داخليا وخاصا للحرية يساعده على تجاوز ظروف القهر والكف التى يتعرض لها من الآخرين، وهو فى سبيل ذلك دائما إنسان مغامرومخاطر لأن الإبداع هو بالضرورة مغامرة ومخاطرة ولكنها المخاطرة المحسوبة أى التى تهدف إلى حل مشكلة وترمى إلى تجاوز الغموض وفك الطلاسم والمعضلات .

قدمنا بعد ذلك فكرة موجزة عن أساليب تنمية الإبداع حاولنا أن تكون متسمة بالبساطة والوضوح. وفى النهاية ختمنا بكلمة سريعة عن الإبداع فى الفن الذى هو أداة المبدع للتعامل مع ما تأتى به الأيام من أسئلة وما تطرحه من تناقضات، ومن أجل التعامل مع جماعته ومجتمعه نهوضا بهما ومن خلالهما إلى مستقبل لا يهدده الغموض أو العجز أو أطماع وتجاوزات الآخرين .

المراجع

١ – القرآن الكريم .

٢ – أبو حامد الغزالى (١٩٨٣) **رسالة أيها الولد**، تحقيق : على محيى الدين، دار الاعتصام، القاهرة.

٣ – عبد الله محمود سليمان (١٩٨٣) **مدى توفر عوامل الابتكار فى الثقافة العربية**، المؤتمر الخليجى الأول لعلم النفس، الكويت ٢-٥ إبريل ١٩٨٣

٤ – فؤاد أبو حطب (١٩٨٦) **القدرات العقلية**، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة .

٥ – كمال إبراهيم مرسى (١٩٩٣) **رعاية النابغين** ، دار القلم، الكويت .

٦ – مارفين شو (١٩٩٦) **ديناميات الجماعة** ، ط٢، ترجمة · مصرى حنورة، ومحيى الدين حسين، دار المعارف، القاهرة

٧ – مصرى حنورة (١٩٩٧) **الإبداع من منظور تكاملى** ، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة .

٨ – .... (١٩٩٥) الإبداع والطريق إلى المستقبل، مستقبل التربية العربية، المجلد الأول، العدد الاول ص ٩١ – ١٠٢ .

٩ – . ... (١٩٩٢) **مسيرة عبقرية.قراءة فى عقل نجيب محفوظ**، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة.

١٠ – .... (١٩٩٢) المنتورية واحتضان الإبداع، مجلة علم النفس المعاصر، مجلد ١، عدد ٣ .

١١ – .. ..(١٩٩٠) **الأسس النفسية للإبداع الفنى فى المسرحية**، ط.٢، دار المعارف، القاهرة.

١٢ – .... (١٩٧٩) حل للمشكلات بين الإبداع الفردى وموقف القصف الذهنى الجماعى، المؤتمر الدولى للإحصاء والعلوم الاجتماعية وبحوث العمليات،المركز القومى للبحوث الاجتماعية، القاهرة.

١٣ – ... ... ودلال المشعان (١٩٩٧) تنمية الخيال والإبداع من منظور تكاملى لدى مجموعة من التلاميذ المتفوقين بدولة الكويت، مؤتمر كلية التربية بجامعة دمشق ١١ – ١٢ مايو ١٩٩٧ م .

١٤ – مصطفى سويف (١٩٧٠) **الأسس النفسية للإبداع الفنى فى الشعر خاصة**، دار المعارف، القاهرة .

15 - Boden , M.A (1996) What is Creativity (In Boden, Ed. 1996,PP75-111).

16- Boden, M.A.Ed. (1996) **Dimensions of Creativity**, MIT Press, Braddford Book, Cambridge, Mass. U.S.A.

17- Furlon, j. &Maynard, T. (1995) **Mentoring Student Teachers**, Routledge, London.

18-Guilford,J.P. (1979) Cognitive Psychology, Edits Publishers, San Diego,California.

19- Khatena, J. (1973) Creativity: Concept and Challenge, Educational Trends, 8,1,PP.7-15.

20- Martindale,C.(1996) How Can We Measure A Societies Creativity ,(In: Boden, 1996 PP.159-197)

21- Reid,L. (1990) **Thinking Skills**, Resource Book Creative Learning, Press Inc. Mansfield Center,Connecticut,U S.A.

22- Reilly, J.M. (1992) **Mentorship : The Essential Guide for Schools and Businss**, Ohio Psycholoy Press, Ohio , U.S.A.

23- Torrance, E.P. (1984) **Mentor Relationship** , Dow Jones Irwin, Home Wood , Illinois.

24- Torrance, E.p. (1980) Lessons about giftedness and creativity from nation of 115 millions over achivers, **Gifted child Quarterly** , 24,1,10-14.



الفصل الرابع

الدراسة النفسية للتذوق الفنى

الفن وسيط بين طرفين، هما المبدع والمتلقى، وإذا كان صحيحًا أنه لم يكن من الممكن أن يوجد الفن إذا لم يوجد المبدع، فإنه من الصحيح كذلك أنه ما لم يكن هناك أناس يتلقون العمل الفنى، فلم يكن لهذا العمل أن يوجد، أو إذا وجد فقد كان من المحتم له أن يذبل ويموت.

وعلى ذلك فإن الإبداع والتذوق هما عمليتان متلازمتان.. والمبدع الذى يقوم بإبداع العمل لا يبدع لنفسه، وإن كان هذا يحدث في بعض الأحيان، إلا أنه حتى وإن وجد المبدع الذى يبدع لنفسه فإنه إنسان استثنائى ونادر، وهو في إبداعه مجرد مجتر لبعض المشاعر، ولكنه مع ذلك إذا توقف عن مجرد الإجترار- أو الإفراز الاجترارى دون ما اعتبار للقيم الفنية الموجودة أو المعايير السائدة أو حتى التى يبشر بها من أجل أن توجد أو تسود - فسوف يكون إنسانًا غير اجتماعى، وهو لايبدع فنا ولكنه في الغالب يفرز آليات ذاتية، لا يريد لها أن تكون رسوله إلى الآخرين يستميلهم أو يجذبهم أو يدعوهم إلى عالمه. إنه إنسان مكتف بنفسه مغلق على ذاته، وما هكذا يكون الفنان، وما هكذا يفعل الفنانون، وما وجد الإنسان المبدع ليعيش لذاته، حتى لفنه المنقطع الصلة بالآخرين .

وإذا اتفقنا على أن الفن هو الوسيط الشرعى بين المبدع والمتلقى، فقد بات من المحتم ان نعترف بأن الفن إن هو إلارسالة، ورسالة ذات مضمون اجتماعى، ومن ثم فهى رسالة تفترض وجود العديد من العناصر والأطراف، وبالتالى فقد

تحولت الرسالة من مجرد خاطر مجتر فى نفس صاحبه إلى عاصفة متحركة ومحركة أيضا في وسيط أو وسائط، ولها بالتبعية آثار بعضها منظور وبعضها مباشر، ومنها ما هو غير مباشر،بعضها مؤثرفي التوّ واللحظة، وبعضها تأتى آثاره لاحقة في الزمن العاجل القريب أو في الزمن الآجل البعيد.

واذا ما كنا قد تحدثنا في بعض فصول هذا الكتاب عن عملية الإبداع الفنى وعن المنتج الفنى وعن المبدع الذى أنتج هذا العمل، فإنه من الضرورى في كتاب كهذا يتحدث عن علم نفس الفن أن نفرد قسماً نتحدث فيه عن سيكولوجية التذوق الفنى .

وسيكولوجية التذوق الفنى تقتضى أن نتطرق إلى عدد من العناصر لعل من اهمها :

أولا: أبعاد عملية التذوق الفنى.

ثانياً: خصائص المتذوق (المتلقى).

ثالثا :خصائص العمل الفنى من وجهة نظر المتلقى.

وقد تناولنا فى عدد من فصول هذا الكتاب بعض هذه العناصر، من بينها دراسة العملية التذوقية فى فن المسرح،ومنها خصائص العمل الفنى فى بعض الفصول، ونتناول فى هذا الفصل خصائص وديناميات عملية التذوق الفنى .

على أنه من الضرورى الإشارة إلى أن سيكولوجية التذوق الفنى باب واسع من أبواب علم نفس الفن.

ولكننا نكتفى فى هذا الكتاب بمدخل عن عملية التذوق الفنى لدى المتلقي باعتبارها هى السلوك المركزى فى سيكولوجية التذوق الفنى أو التفضيل الفنى أو ما يطلق عليه الباحثون الاستطيقا التجريبية.

وقد سبق لنا فى سياق آخر أن عالجنا في كتاب كامل موضوع سيكولوجية التذوق (حنورة، ١٩٨٥) من زواياه المتعددة.

وقد سبق وقدمنا منظورنا الخاص بعملية التذوق ورأينا أنها تمضى وفقًا لقواعد على قدر معقول من الثبات والاستقرار،من حيث أنها تتم على أسس يمكن تفصيلها في أربعة أبعاد هى:

(أ) البعد المعرفى: ويتضمن الاستعدادات العقلية والعمليات المعرفية التى زود بها الإنسان والتى هى من قبيل الفهم والاستدلال والحدس (البداهة) والأصالة والمرونة..إلخ.

(ب) البعد الوجداني: ويتضمن القيم الشخصية والاتجاهات والميول والدوافع وخصائص الشخصية، مما يلعب دورا أساسيا فى تشكيل بطانة وجدانية يقبل بها الإنسان أو يرفض ما يعرض عليه أو يتعرض له من نماذج قابلة للتذوق والتقويم.

(جـ) البعد الاجتماعى: ويتضمن التراث الثقافي والاقتصادى وما هو شائع بين الجماعة من أعراف ومعايير، وكل ما يساهم في تكوين خلفية اجتماعية ثقافية للمتلقى، مما يجعله يميل إلي، أو يشيح بوجهه، عن النماذج التى يتلقاها.

(د) البعد الجمالى التشكيلى: ويشار بهذا البعد إلي مجموعة من الخصائص الجمالية بعضها كامن في صميم العمل المعروض على المتلقى،وبعضها كامن داخل مكونات السلوك الشخصى، والتى من قبيل القدرة على التشكيل والتقويم وتحمل الغموض والشك والتحوير والاستمتاع .. إلخ.

وإذا ما أردنا أن نتعامل مع المنتج الفنى فلا بد أن نتعرف على علاقته بمبدعه من حيث إنه هو أول متلق له، أى علينا أن ننظر إلى المبدع وهو يعمل في تشكيل مادته الإبداعية، من خلال تحديد تلك الخصائص التذوقية التى تلعب دورها في تنفيذ العمل الإبداعى من خلال رؤية جمالية. وقد تمكنا من الكشف عن أن المبدع وهو يعمل في تنفيذ أحد أعماله الإبداعية لا يعمل منفصلاً عن رصيد خبرته الذى اكتسبه على مدى سنوات عمره،كما أنه لا يكون منفصلاً عن ثقافة مجتمعه ولا عن هموم عصره، كذلك فإنه لا يكون بمعزل عن اهتمامات معاصريه

ممن يتلقون عنه، ويستمتعون بعمله،أى أنه يقوم في نفس الوقت بعملية تذوق فنى لعمله، وقد رأينا ذلك لدى الكثير من المبدعين الذين درسنا عندهم العملية الإبداعية، من أمثال بيكاسو وهنرى جيمس وتوماس مان والبحترى وصلاح عبد الصبور وغير أولئك من المبدعين .

وقد انتهينا في دراساتنا السابقة(١٩٨٥ص ٣٩) إلى أن المبدع يمر،وهو يعمل،بثلاث مراحل تذوقية تتميز بثلاث حالات نفسية هى :

(أ) مرحلة الاستعداد وتصاحبها حالة الاستكشاف.

(ب) مرحلة التنفيذ وتصاحبها حالات متناوبة من العذاب والمتعة، ويتم فيها تشكيل العمل من خلال الإمساك بالخيوط ومتابعة الاتجاه الأساسى.

(جـ) مرحلة ما بعد التنفيذ وتصاحبها حالة الاستمتاع بالعمل الفنى إذا ما كان العمل قد لاقى استحسانا وقبولاً لدى مبدعه الذى هو أول متذوق لعمله.

وربما يكون من الضرورى بعد ذلك أن نقترب من عملية التذوق الفنى لدى المتلقى، أى بعد أن يتم إبداع العمل، ويصبح له كيانه المستقل يعيش مكتفياً بذاته بين الناس، معروضا عليهم للتذوق، ومطروحاً عليهم للتقويم.

وبداية نود أن نقرر أن هناك خلطاً في فهم كل من عملية التذوق، وعملية النقد، وعملية «الفرجة» العابرة التى هى بمثابة استهلاك عابر للعمل الفنى.

وربما كان من المهم فى سياقنا الحالى الاقتراب من كل عملية من تلك العمليات حتى نكون مع القارئ على بينة مما نقصده بحديثنا عن التذوق الفنى.

(أ) لقد رأينا من قبل أن التذوق الفنى هو عملية تقويم لمادة معروضة من طرف على طرف آخر، أى أنه استجابة تقويمية تحمل المتعة من قبل المتلقى لأحد الأعمال الفنية.عندنا إذن:

١- مبدع له خصائص معينة،قام من خلال نشاط ذى خصائص معينة بإبداع عمل فنى له خصائص معينة.

٢ – رسالة فنية أبدعها المبدع، وهى نتيجة النشاط المبدع المشار إليه في (أ).

٣– قناة حاملة لهذه الرسالة .

٤– متلقى له خصائص معينة، تلعب دورًا ما في تشكيل استجابته لهذه الرسالة واستمتاعه بها بدرجة أو بأخرى.

هذا هو ما نقصده بعملية التذوق.

(ب) أما عملية النقد فيمكن أن تكون مشابهة للعملية السابقة إلا من حيث أن الناقد يستطيع أن يقوِّم العمل دون أن يدخل خصائصه الذاتية فى عملية التقويم، ولعل هذا ما عناه الناقد الفنى فيشر (١٩٦٨) حينما أشار إلي أن عملية التقويم لعمل من الأعمال الفنية يمكن أن تتم بدون حب أو ميل.

– وإذ ما تم ذلك من قبل الناقد فإنه يكون إلى حد كبير عالماً موضوعيًا.

– أى يصطنع المنهج الموضوعى في دراسته للعمل المعروض عليه،ذلك المنهج الذى حاولنا أن نستخدمه، على سبيل المثال، فى تقويمنا لقصيدة «شنق زهران» للشاعر صلاح عبد الصبور ورواية قلب الليل لنجيب محفوظ.

– وإذا ما كنا قد قمنا بمحاولة سيكولوجية في ميدان الأعمال الأدبية، فإن هناك محاولات أخرى في تخصصات أخرى يمكنها تقويم الأعمال الفنية دون أن يقحموا ميولهم الذاتية أو عواطفهم الشخصية أو تفضيلاتهم الأثيرة... إلخ، كمحكات نهائية لما يقبلونه أو يرفضونه،أو كمحكات جوهرية في أحكامهم على الأعمال الفنية المعروضة أمامهم.

(ج) أما العملية الثالثة، عملية «الفرجة»، فهى هذا النوع من التلقى الاستهلاكى للعمل الفنى.والتلقى من هذا النوع لعمل من أعمال الفن محكوم إلى حد كبير بمجموعة من المعايير الذاتية، التى غالباً ما تتحكم فيها تفضيلات المتلقى الذاتية وانفعالاته الشخصية، والأنماط الاستمتاعية السائدة في مجتمعه،

وهو في غالب الأمر لا يعمل عقله أو يحكم مكتسباته الثقافية الرفيعة لتقويم ما يتلقاه.

وهناك فريق من الباحثن يرى أن التذوق الفنى هو نوع من "تذوق" أى ذوق العمل الفنى، على نحو ما نذوق طعاماً أو شرابا، والأمر الأساسى المحدد لهذا الذوق هو ما نحب وما نكره،ومن ثم فإن التذوق لا ينبغى له أن يخضع لمحكات خارجية غير المحكات الشخصية للمتذوق، تلك المحكات التى تجعله يميل إلى هذا العمل، ويعرض عن ذلك العمل، فليس ثمة مجال لكى ننظر في معايير تخص العمل ذاته بما ينطوى عليه هذا العمل من مواصفات رفيعة أو خصائص وضيعة،فهذا لا يخص عملية التذوق، ولكنه يخص عملية النقد والتقويم،كما أنه ليس من الضرورى أن تكون هناك معايير مسبقة وضعتها جماعة من الجماعات أو مدرسة من المدارس لكى يضعها المتذوق نصب عينيه حينما يتذوق عملاً من الأعمال المعروضة عليه ..إلخ

نقول إن هناك من يرى هذا الرأى، ويرى أن عملية الفرجة هذه إن هى إلا العملية الحقيقية للتذوق الفنى، وما عدا ذلك فليس له علاقة بالتذوق من قريب أو بعيد .

وللرد على ذلك فربما كان من الضرورى أن نعيد مرة أخرى التأكيد على حقيقة هامة هى: أن تصنيفنا للعمليات الثلاث وإطلاق مسميات عليها لا يعنى أنها عمليات مستقلة كل منها عن الأخرى، بل الأدعى إلي الواقع تقرير أن بكل منها خصائص يمكن أن تخص العمليتين الأخريين، فكما أشرنا لا بد من عمل فنى، يكون بمثابة رسالة موجهة من طرف إلى طرف ثان تحملها قناة ما.يوجد هذا في التذوق الفنى وفي النقد الفنى وفى الفرجة، ولكن ما يتميز به النقد، لدى بعض المدارس خاصة تلك التى تنحو نحوًا موضوعيا في دراساتها النقدية، أنه يحاول أن يلتزم بمحكات موضوعية يمكن الاتفاق على موضوعيتها في تقويمه للأعمال الفنية، وهذا مما قد يشاركه فيه التذوق الفنى، ولكنه لا يتشابه فيه مع الفرجة، تلك العملية التى تقف على النقيض من عملية النقد الفنى، أى أن المعيار

الأساسى في ما نقبل عليه أو نعرض عنه، هو الذوق الخاص للمتلقى، دون اعتداد بأى أحكام مسبقة أو معايير موضوعية.

وربما كان ما أشار إليه مصطفى سويف فى حديثه عن الأسس النفسية للتذوق الفنى مما يوضح هذا الذى نذهب إليه، من حيث إن المتذوق من الضرورى له أن يكون مالكاً لإطار ثقافي معين ، يتلقى من خلاله العمل الفنى، أى أن العمل الفنى، يجد له قالبًا ينصب فيه، وهذا القالب قد تشكل من خلال ثقافة المتلقى ومرانه واستعداده، وقد يختلف فيه مع غيره من الناس، ولكن إذا ما كان هذا الإطار مستنداً إلى نوع من الدربة والثقافة الأصيلة، فإن عوامل الاتفاق بينه وبين غيره من الأطر الأخرى لدى المتلقين الآخرين سوف تكون أكثر بكثير من عوامل الاختلاف. (سويف ١٩٦١).

وهذا الإطار، وإن كان ينتمى إلى البعد الاجتماعى الثقافى من الأبعاد الأربعة للأساس النفسى الفعال، بما يضمه هذا البعد من قيم اجتماعية وميول واهتمامات وتراكمات ثقافية، هذا الإطار، مما لا شك فيه، يتشكل اعتماداً على الطاقة العقلية لدى الإنسان، كما أنه يكتسب بطانته الوجدانية من شخصية ودوافع واتجاهات صاحبه، كماَ أن إيقاعه ونبضاته وملامحه التشكيلية تتوقف على المكونات الجمالية والتشكيلية التعبيرية (البعد الجمالي التشكيلى) لدى الفرد. وبإيجاز يمكن القول أن الأساس النفسي الفعال يقف وراء فكرة الإطار المحدد التى حدد ملامحها الدكتور سويف، سواء في دراسته الرائدة عن عملية الإبداع الفنى في الشعر خاصة، أو دراسته عن الأسس النفسية للتذوق الفنى (سويف،١٩٧٠، ١٩٨٣ حنورة، ١٩٩٩ ص ٢٢٣).

وربما كان من الضرورى، بعد هذه المقدمة ،أن ندخل مباشرة إلى عملية التذوق الفنى لدى المتلقى·

(أ) فلنقترب من هذا المتلقى ولنحاول أن نرى ما إذا كان كل متلق يمكن أن يكون متذوقا.

(ب) وكيف يتذوق؟

(ج) وما هى أهم الفروق التى يمكن أن توجد بين تذوق الأشكال أو الأجناس المختلفة، من الأعمال الفنية؟

(أ) من هو المتلقى للعمل الفنى؛

المتلقى قد يكون فرداً أو جماعة من الأفراد يتلقون عملا، أو مادة ما قد تكون مادة مسموعة أو مرئية؛ موسيقى أومسرحية أو قصيدة شعرية ... إلخ، والمتلقى وهو كما سبقت الإشارة، هو أحد عناصر عملية الاتصال، بل يمكن القول إنه هو الهدف الرئيسى من عملية الاتصال بأكملها. وإذا كنا قد أشرنا من قبل إلى اتفاقنا مع الذين يذهبون إلى أن التذوق هو في الأساس عملية اتصال، إلا أننا في الموقف الراهن نرى أنه قد آن الأوان للوقوف قليلاً عند المتلقى حين يتلقى مادة اتصالية من ناحية أخرى.

إن الخبر في الصحيفة أو في الإذاعة المسموعة أو المرئية مادة اتصالية، كما أن المقال في المجلة مادة اتصالية،فهل يمكن القول إنه مادة للتذوق الفنى على نحو ما يكون الحال بالنسبة لإحدى القصائد الشعرية أو بالنسبة لبعض المقطوعات الموسيقية أو بالنسبة لمشهد من المشاهد التمثيلية ؟

بالقطع لا، فالمتلقى لمادة المقال يضع في حسبانه من البداية أن هناك مجموعة من القضايا، عليه أن يتلقاها، ويصدر عليها حكمًا، ثم بعد أن يصدر عليها هذا الحكم عليه أن يستجيب الاستجابة المناسبة.والقضايا التى يعرضها الخبر أو المقال النظرى تقترب من أن تكون قضايا مجردة معروضة في قوالب ذهنية. أى أن الطابع الغالب عليها هو الطابع العقلي التجريدى،وبالتالي فليست هناك مؤثرات فنية أو تشكيلية ذات حجم كبير يمكن أن تستثير نوعاً من الانفعالات أو المشاعر الوجدانية، أو الخبرات الاستمتاعية لدى المتلقى . صحيح أن كل مادة قابلة للإدراك تأتى إلينا من خلال قوالب وأطر على قدر ما من التشكيل، إلا أن هذا القدر يتفاوت من مادة إلى أخرى، وحديثنا هنا متوجه أساساً

إلى المواد الفنية، أى إلى تلك المادة التى قصد بها صانعها أن توضع في قوالب وأشكال جمالية معينة، وحاول أن يبث فيها صوراً تهويمية تستثير الخيال وتحرك العواطف، على عكس الأمر مع كاتب الخبر أو كاتب المقال،حيث يحاول هذا أو ذاك أن يصل إلى اقتناع المتلقى بالوضوح المجرد الذى يحرص على أن يوفره لعمله.

وليس ينقص من قيمة العمل الفنى أن يحتوى على عناصر تشكيلية أو جمالية أو عناصر وجدانية، فهذه الجوانب من أهم الأمور التى ينبغى أن تتوفر في العمل الفنى، وإذا لم يكن مستحوذاً عليها فإنه بذلك يحكم على نفسه بالخروج من منطقة الفن لكى ينضم إلي منطقة الفكر العلمى أو المادة الخبرية، وليته يُقبل في تلك المنطقة، فالواقع أنه سوف يحرم أيضاً من شرف الانتماء إلي هذه المنطقة، التى تشترط فيما ينتمى إليها خصائص لعل من أهمها الوضوح والتجريد والإشارة إلي وقائع محدودة فى عالم الواقع أو إلى قضايا من أهمها قضايا منطقية أو رياضية قابلة للتحليل بأدوات المنطق أو الرياضة.

ولعل كثيراً من الأعمال، التى يظن أصحابها أنها مما يمكن أن ينتمى إلي عالم الفن،عيبها الأساسى أنها تقع على الحدود، فلا هى خبر ولا هى علم ولا هى رياضة ولا هى فن، وإن كانت تتضمن ملامح من بعض هذه المواد،وهو ما يجعلها مزيجاً غريباً قد يرضى بعض المتلقين، لأنه ينتمى إلى نوع من المراهقة الفكرية أو الخلط العقلى أو البدائية الساذجة.

والمتلقى حين يتعرض لمادة من هذه المواد فإنه يتحرك في اتجاه إصدار حكم عليها والاستجابة لها،فإذا ما كانت مادة خبرية أو علمية أوتجريبية، فلا بد أن يكون لديه الاستعداد لذلك، أى لا بد أن يكون قد تكونت لديه، من قبل،الفئات العقلية المناسبة. وهذه الفئات لا تتكون بين يوم وليلة، بل إنها تمر بمراحل من التهيئة والتنشئة والحفز، حتى يتحقق لدى الفرد ما يطلق عليه برونر وزملاؤه عملية التفيئة (Categorization) أى تكوُّن الفئات العقلية، التى يمكن أن تتلقى بعد ذلك الفئات الخارجية التى ترد إليها من الواقع (Bruner ,et al. 1959)، فإن لم يكن

في خبرة المتلقى ما يؤهله لاستقبال المواد الواردة إليه من الخارج، أو ما يمكن أن يجعله قادراً على تحوير القوالب الموجودة فى عقله لكى تستقبل ما يعرض عليه من مواد، فإنه يصاب بحالة من الحيرة أو الانغلاق أو الإحباط، مما يجعله غير قادر على تحمل الموقف، فينصرف عنه دون أن يصدر حكماً واقعياً عليه،وإن كان من الممكن له أن يصدر حكماً زائفاً بأن العمل مثلاً مُمل أو غير مشوق أو غريب أو شاذ أو غير مفهوم أو متناقض أو ردئ.. إلى آخر تلك الأحكام المعبرة عن عدم القدرة على الاستيعاب أو الفهم أو التقويم الدقيق .

وليس من الضرورى أن تكون كل مادة تعرض على الإنسان قابلة لتصنيفها في فئة من فئات التلقى، فكل منا تلقى نوعاً من التدريب والثقافة، وقد تشترك جماعة كبيرة أوصغيرة فيما تعرضت له من مواد أو أعمال أو ضروب تنشئة معينة، وبالتالي فإنها تتشابه فى ردور الأفعال التى تصدرها تجاه ما يعرض عليها من مواد أو مثيرات، وقد يختلف بعضها عن البعض الآخر في جزئيات أو جوانب معينة،ولكن مما لا شك فيه أن هذه الجماعة، التى أكون أنا أو تكون أنت قد نشأت فيها، تختلف عن جماعة أخرى تكون قد نشأت مثلاً في إحدى جزر الهند الشرقية المعزولة، أو جماعة تكون قد نشأت وعاشت معزولة في إحدى غابات أفريقيا أو إحدى الصحراوات الشاسعة التى ليس لها صلة بباقى بلاد المعمورة، وهذا الخلاف بين جماعتنا والجماعات الأخرى سوف يجعل فئات التلقى لدينا مختلفة عن فئات التلقى لدى أفراد الجماعات الأخرى التى ليس بيننا وبينها صلات ثقافية أو عوامل تنشيئية متشابهة.

وهذا النوع من الاختلاف بين الجماعات المختلفة في أساليب التلقى لا يميز فحسب الجماعات المعزولة بعضها عن البعض الأخر عزلة تامة، بل إنه من الممكن العثور على فروق وخلافات بين الجماعات المتواصلة من حيث أساليب التذوق. وهذا ما تم الكشف عنه في دراسة سويف وهانز أيزنك عن التذوق الفنى لدى المصريين والإنجلين،حيث كشف هذان الباحثان عن أن الفنانين الإنجليز

يفضلون البسيط من الأشكال، بينما غير الفنانين منهم يفضلون الأشكال الفنية المعقدة، كما ظهر في نفس الدراسة أن الفنانين المصريين يميلون إلى الأشكال المعقدة على حين يميل غير الفنانين من المصريين إلى تفضيل الأشكال البسيطة (Soueif & Eysinck,1971) .

والدراسة بنتائجها مفهومة المنطق، إلا فيما يتعلق بميل الفنانين الإنجليز إلى تفضيل البسيط في مقابل غير الفنانين منهم في تفضيل المعقد، ولكن كما أشرنا في دراسة سابقة فإن تفضيل المركب علىَ البسيط أو النظام على اللانظام، وهو ما كشف عنه فرانك بارون وراسل أيزنمان ومن معه. (Barron, 1968 Boss, 1970. Eisinman, 1969) هذا التفضيل أو ذاك يتم من خلال موقف اختيار، وهذا الاختيار عبارة عن قرار، واتخاذ القرارمغامرة أو مخاطرة تتم إزاء عديد من البدائل الواضحة والغامضة، أى أن الأمر يتم في موقف غير مؤكد اليقين من جميع نواحيه، والتفضيل لدى غير الفنانين يعبر عن مدى قدرتهم على اتخاذ القرار،ولأن غير المبدعين لا يبصرون من الأمر إلا عدداً محدوداً من العناصر، فإن المباشرة هى طابع تفضيلهم، والبساطة هى اختيارهم. أما المبدعون فإن تذوقهم لعمل ما يضع في الحسبان كثيرًا من العناصر، وهم – إزاء خصوبة المواقف، وقدرتهم على تحمل الغموض، مع تبنى اتجاه المادة المعروضة عليهم، ومواصلة هذا الاتجاه المتبنى – إنما يسلكون أو يتصرفون في مجال سلوكى أصبحوا هم أنفسهم جزءا منه، وهو ما يمكن تبينه بوضوح أكثر من خلال دراسات برلين وزملائه (Berlyne,1971) ولقد لاحظنا في دراسة لنا عن تذوق الخطوط والأشكال لدى مجموعة تنتمى الى محافظة المنيا بالصعيد في مصر أن البيئة قد أفرزت آثاراً جوهرية في تشكيل عوامل التفضيل الفنى(حنورة، ١٩٨٥).

بإيجاز يمكن القول أن العوامل أو المتغيرات التى تساهم في إصدار أحكام تذوقية أو تفضيلية عوامل متعددة: منها ما يخص الفرد المتلقى،بما لديه من استعداد وخصائص وفئات للتلقى والاكتساب،ومنها ما يخص بيئة المادة

المعروضة على الإنسان،بما تضمه هذه البيئة من عناصر تشكل إطاراً له دلالاته الخاصة بالنسبة للمتلقى،وخصائص العمل نفسه،وهى خصائص عديدة تخص البيئة والمضمون والدلالات والانتماء والهدف.٠

(ب) كيف تتم عملية التذوق؟

إن المتلقى للعمل الفنى لا يتلقاه عَرضًا أو بالصدفة.إنه يتلقاه عامداً، وهذه خاصية أخرى في عملية التذوق الفنى، من حيث أن السلوك المتعمد يتطلب التجهيز والتحضير، أى أن هناك جوًّا نفسيا معينا يحرص المتلقى على توفيره قبل وأثناء عملية التلقى. وهذا الجو النفسى يختلف من شخص إلي آخر. فإذا ما كان المتلقى يتعرض لتلقى عمل مقروء، وليكن قصيدة شعرية مثلاً، فإنه يتأهب لتلقى هذا العمل، وفي عقله ما تقتضيه قراءة الشعر من استعداد .

ولعل من أبرز مقتضيات تلقى الشعر التأهب للدخول في الإيقاع،والدخول في الإيقاع يعنى، بإيجاز، أن يندمج المتلقى في إيقاع يوافق إيقاع العمل، وهذا لا يتم إلا من خلال عملية اختبار مبدئى لطبيعة إيقاع القصيدة، فإذا ما ميزها المتلقى واستطاع أن يضعها في فئتها الإيقاعية المتميزة قام بالتالي بتبنى هذا الإيقاع، وهذا هو الذى يجعل المتلقى أيضاً يدرك الخروج على إيقاع العمل والدخول في إيقاع آخر، إذا ما كانت القصيدة الشعرية قد نظمت بأكثر من بحر مثلاً.

والإيقاع ليس إلا عنصرًا واحدًا من العناصر التى تحتاج إلي تجهيز من قبل المتلقى، فلغة العمل الفنى أيضاً مما يحتاج إلي أن نتلقاه ونحن مهيأون له، صحيح أن هناك من الفلاسفة والمفكرين من يرى أننا حين نتلقى العمل بلغة برية (Wild Language) فإن هذا يكون أكثر إثارة لنا بحيث نلتصق بالعمل أكثر، ونقترب من رموزه أكثر ، ونبحث وراء دلالاته بشكل أكثر تكثيفا، وهو ما يتضح بجلاء تام في كتاب لويز روزنبلات «الأدب كاستكشاف» ولدى الروائى جوزيف

كونراد عند حديثه عن لغة الروائى: نجد مثلاً في نص روزنبلات «.. إن الفنان وهو يستخدم الكلمات كوسيط فإن عليه،كما هو الحال بالنسبة للفنانين الآخرين، أن يوجه دعوته أساسًا إلى الحواس» ونقرأ لدى جوزيف كونراد نفس الرأى تقريباً ؛ إذ يقول: «إن علينا أن نتطلع إلى مرونة النحت، ولون التصوير، والتأثير السحرى للموسيقى.. فعن طريق المزج الكامل بين الشكل والمادة فقط، وعن طريق العناية الدائمة التى لا تعوزها الشجاعة بشكل الجمل ورنينها فقط، يمكن الاقتراب من المرونة واللون» .(كونراد، ١٩٧٠، حنورة، ١٩٩٠، ص٣٤). اللغة إذن لا بد أن تكون لغة خاصة، لغة جديدة بحيث تحدث أثرها السحرى فيمن يتلقاها. وقد يبدو أنْ القول بهذه الجدة والإغراب في اللغة لا يتسق مع القول بضرورة وجود فئات للتلقى لدى الفرد، بحيث إن ما يرد إليه ويكون جديدا تماماً لن يجد المفتاح الذى يفتح به فئة التلقى لدى الفرد. والمقصود باللغة في هذا السياق ليس مجرد لغة الحديث أو الكتابة، ولكنها اللغة التى يصاغ بها العمل ألفاظاً أو خطوطاً أو إيقاعاً أو غيرذلك من وسائط وقوالب تحمل لنا العمل الفنى المعروض. والحقيقة أنه لا مجال هنالك لعدم الاتساق، لقد قررنا من قبل أن قدراً ما من الشك وعدم اليقين والغموض مطلوب في العمل الفنى،أو بمعنى آخر أن قدراً من عدم الوضوح يجعل العمل مستفزاً ومتحدياً، أما إذا كان العمل بسيطاً واضحاً عادياً، فإنه يفقد على الفور أهم خصائص العمل الفنى، ألا وهى الجدة التى تتجاوز التقليد والمباشرة وعدم التكرار. وهناك بالطبع مستويات لعدم الوضوح، فما قد يصلح لقارئ أو متلقى كل ثقافته قراءة الصحف السيارة، قد لا يصلح لقارىءالمجلة الثقافية، وهو ما لا يفيدالقارئ المتخصص ونفس الأمر بالنسبة لأى متلقى في أى مجال من مجالات الفنون. ولكن على الرغم من هذا التفاوت فإن مبادىء التذوق تظل واحدة، هذا إذا ما كان المتلقى يرغب بالفعل فى التذوق وليس مجرد الاستهلاك العابر الذى لا يتوقف عند معنى ولا يهتم بدلالة ولا يستثار برمز.

إننا لا نزعم أن التذوق وقف على المتخصص في مجال العمل الفنى، فإننا جميعًا متذوقون، صحيح أن لكل منا مستواه في التذوق، لكننا جميعًا، حينما

تتوفر لدينا الرغبة الصريحة، ونبذل الجهد المتعمد في اتجاه تلقى العمل ونعمل الذهن بجدية، وحينما نكون بجماع ميولنا وعواطفنا في قبضة العمل، وحينما نوائم ما بين إيقاعنا وايقاع العمل، حينئذ فقط نصبح متذوقين على الحقيقة.

ولكن هذا كله ليس إلا نقطة البداية، فما يحدث بعد ذلك كثير. إن المتذوق بهذه الخصائص التى ذكرناها منذ قليل، يمر برحلة تشبه الرحلة التى يقطعها المتصوف وهو بين يدى معبوده، وهى تقريباً نفس الرحلة التى يقطعها المبدع لكى يقترب من موضوع إبداعه. إنه يقدم القرابين ويقيم الشعائر، وقد تكون القرابين والشعائر مما لا يمت إلى موضوعه بصلة، ولكنها مجرد أدوات أو وسائل يتذرع بها الفرد للاقتراب من موضوعه أو للتخلص من كثافة الواقع المحيط به، حتى إذا ما دخل إلى موضوعه، ووقف بأعتاب محبوبه، هنا فقط وبعد أن يكون قد وهب نفسه للعمل، يخضع له، تماماً مثل الحبيب المستعصى على من يجرى وراءه، إذا ما تأكد تماماً من خضوعه له،فإنه على الفور يبدأ في الاستسلام. والعمل الفنى حين يستسلم. فإنه يظل مالكاً لإرادته، إن دلالاته لا تنكشف كلها مرة واحدة، بل إنها لتتدلل وتتخفى، حتى لينفض المتذوق بيده منه، وقد لا يعود إليه، ولكنه وبعد أن بذل كل هذا المجهود وأعطى كل هذا الوقت، لا يملك إلا أن يتحمل، حتى يفض أستار هذا المجهول.

وهناك من يرى أن بعض الأعمال ينكشف مرة واحدة، ويفصح عن رموزه كلها من أول نظرة، وهنا ينبهر المتلقى به، ويفهمه على الفور، ويمنحه إعجابه دونما تحفظ. ومرة أخرى علينا أن نفرق بين الفرجة والتذوق، إن الفن الذى ينكشف على متذوقه مرة واحدة يغلفه الكثير من الخصائص والأعماق التى لا تظهر للوهلة الأولي، وعلى المتذوق ألا يفرغ مرة واحدة، وفي برهة قليلة، من العمل لينصرف عنه إلى سواه، فهو إن فعل ذلك وظن أنه عاش خبرة تذوقية كاملة، فلا ريب أنه واهم كل الوهم، بعيد تمام البعد عن عملية التذوق.

وربما كانت الفكرة التى قدمها هولمان عن وجود مراحل لعملية التذوق

الفنى مشابهة لمراحل الإبداع على قدر معقول من الصواب، خاصة فيما يتعلق بعملية التذوق وحدها،أى أن المتذوق يمر بعدة مراحل أثناء تذوقه لعمل ما من أعمال الفن، تلك المراحل هى:

(أ) مرحلة الاستعداد، أى التهيؤ للوقوف بباب العمل لعله يسمح له بالدخول.

(ب)مرحلة الاختمار أو الكمون أو الحضانة، وهى تلك المرحلة التى تمر قبل أن يحدث اندماج مع فكرة أو موضوع العمل الفنى، وهى تمثل نوعاً من الانصراف أو عدم الحضور في المجال السيكولوجى للعمل، حتى وإن ظل المتلقى في الحضرة الفيزيقية للعمل.

(جـ) مرحلة الإشراق، أى حدوث انفتاح وفيض، بما يسمح بنوع من الفهم والاستيعاب والبلورة لمضمون العمل ومتعلقاته.

(د)مرحلة التحقق، وهى المرحلة التى ينتهى فيها المتلقى إلى حكم وقرار يخص العمل، ويخلص فيه إلى تحديد علاقته به (Hallman,1965).

ومن الواضح أن هذه المراحل التى يتحدث عنها هولمان باعتبارها مراحل عملية الإبداع، وباعتبارها في نفس الوقت مراحل عملية التذوق الفنى، ليست أكثر من محاولة لتجزئ ما هو متحد.إن العملية التذوقية تشبه العملية الإبداعية، هذا صحيح ، ولكن مسألة وجود مراحل هى مسألة فيها نظر، لأنه بمجرد انخراط الشخص في عملية التلقى، كما سبقت الإشارة، فإنه يهب نفسه للعمل، حتى ليصعب التميز(من قبل المتلقى)بينه وبين المجال الذى يعيش فيه.

وإذا ما جاز الحديث عن مراحل للعملية التذوقية لدى المتلقى فإنه من الممكن الإشارة إلى وجود مرحلتين رئيسيتين هما مرحلة التهيؤ والاستعداد، ومرحلة المعايشة والحكم على قيمة العمل الفنى، ويمكن لهاتين المرحلتين أن تسمحا برؤية المتلقى معايشا للعمل بكل ما تعنيه كلمة المعايشة من فيوض وانغلاقات واقتراب واغتراب، واستمتاع واستهجان وتوقع وإحباط واقتناص وإفلات. .، إلى آخر تلك الحالات التى يمر بها المبدع وهى نفس الحالات التى يمر

بها المتذوق، ولكن ربما بطريقة أخرى، يضاف إليها مرحلة ثالثة، على نحو ما رأينا في تذوق المبدعين، هى مرحلة الاستمتاع والامتلاء، وكل ذلك يتم من خلال رحلة شاقة تقُودها خاصية نفسية تعرف باسم مواصلة الاتجاه (حنوة ١٩٩٧ ص ١٠٠).

إن المبدع وهو يعمل، فإنه يتذوق عمله، وهو يضع في اعتباره في نفس الوقت، أن هناك آخرين سوف يعرض عليهم هذا العمل، وهو يضع نفسه في موقعهم وهم يتلقون العمل، أى أنه ينظر إلي عمله بمنظار المتلقين له. وكثير من التعديلات التى يدخلها الفنان على عمله، والإضافات التى يضيفها إليه، إنما تتم من منظور تقويمى: سواء كان هذا التقويم معتمداً على محكات موضوعية توصل إليها الدارسون من قبل مثل محك القطاع الذهبى (أو النسبة الذهبية في مجال الفن التشكيلى على سبيل المثال)، أو كان معتمداً في تقويمه على محكات خاصة به هو شخصيًا، مثل المعايير الجديدة التى وصفها أنصار الفن اللامعقول في مجال التشكيل أوالأدب، أو معايير اجتماعية تخص الجماعة التى ينتمى إليها المبدع أو التى سوف تتلقى عنه هذا العمل، أو كان معتمداً على معايير فنية خالصة تنبع من موقف العمل وطبيعة بنيته. وهو في جميع هذه الحالات ومن خلال كل هذه المحكات إنما يقف موقف الحكم، وينظر بمنظار التقويم ويتلقى بمنطق المتذوق. ولكن في كل خطوة معاناة، وفي كل إضافة وفي كل مراجعة رؤية جديدة. (حنورة، ١٩٨٥ ص ٢٠ – ٥٥، ١٩٩٠ ص ٧٣ – ٩٧).

وإذا ما كان هذا حال المبدع وهو يعمل في تنفيذ عمله من حيث خصائص التذوق لهذا لعمل، فهل يمكن لنا أن ندعى بأن هذه هى نفس حالة المتلقى حين يعرض عليه العمل؟

الإجابة على هذا التساؤل تحتاج منا أن نتذكر أن المبدع وهو يعمل إنما يتعامل مع عناصر يستطيع تشكيلها في أكثر من تشكيل، بل إنه يستطيع أن يلغى ما تم له تنفيذه، أما المتلقى المتذوق فهو وإن كان يمر بحالات نفسية مشابهة لما

يمر به الفنان المبدع، إلا أنه يبذل جهدًا ذهنيا فحسب عند تلقيه للعمل، كذلك فهو يتلقى العمل دفعة واحدة ويحاول أن يفتش في أبعاده ويمحص عناصره، ويقف على دلالاته، كوحدة واحدة، قد تكون لها طبقات أو أعماق أو زوايا عديدة، ولكنه لا يملك، كما يملك المبدع، أن يلغيها، وإن كان يملك أن يتجاوزها إلى أبعاد أو زوايا أفضل.

والمتذوق بهذا المعنى يكون خالقا للعمل الفنى من وجهة نظره الخاصة، ولكنه خلق من الرتبة الثانية، أى أنه يعمل على قماش خالق آخر أسبق منه، وسوف يكون إلى حد بعيد، مقيدا بالعمل الإبداعى الأصلى الذى قدمه لنا صاحبه الأول ولكنه، هو نفسه له كيانه الخاص الذى يتفاعل بصورة منفردة مع ما يتلقاه من أعمال.

وبقدر ما تكون الرؤى متعددة، يكون العمل مستحوذاً على خصائص أكثر خصوبة، أما إذا كانت الرؤية التى ينظر بها المتلقون إلى العمل ليس لها أكثر من زاوية، ولا أكثر من بعد، فإن العمل الفنى يكون من المباشرة والبساطة بحيث لا يختلف اثنان على أنه عمل ضعيف، حتى وإن كان عدد المعجبين به كبيرا، على عكس عمل آخر قد لا يكون له معجبون كثيرون، ولكن القلة منهم التى لديها خبرة فنية واسعة واطلاع موفور على الفن، وتدريب عميق على التذوق قد ترى رؤى ورموزاً ودلالات متعددة، وهو ما يجعل مثل هذا العمل من القمم الفنية النادرة التى سوف تخلد مع مرور الأيام.

(ج) هل توجد فروق فى تذوق الأشكال أو الأجناس المختلفة من الفن ؟

تحدثنا في الصفحات السابقة عن خصوصية العملية التذوقية، بمعنى أن الظروف التى يوجد فيها المتذوق وطبيعة العمل، والظروف النفسية للمتذوق أيضا، كل ذلك يلعب دوراً مهماً في تشكيل ملامح عملية التذوق، وهذا يعنى بالتالي أن تذوق كل عمل فنى هو عملية ذات ملامح خاصة، ولا يمكن للمتلقى أن

يمر بنفس الخبرة التذوقية مرتين. وإذا ما كان ذلك صحيحاً بالنسبة للخبرة النفسية التى يمر بها المتلقى فإنه ليس كذلك على إطلاقه.

إننا حين نتناول طعاما واحدا عدة مرات، فإننا في كل مرة نتناول طعامًا مختلفاً عما سبق لنا وتناولناه؛ وأيضاً قد يكون طعم كل طعام مختلفاً عما سبق لنا وخبرناه في ظروف أخرى، ومع ذلك فإن نفس الميكانيزم أو الآلية التى تستخدم في تناول الطعام واحدة .

بإيجاز يمكن القول أن الخبرة الفنية لها وجهان، وجه شديد الخصوصية، كما سبقت الإشارة، ووجه عام له مبادئ يمكن الكشف عنها والإتفاق حولها .

أما الوجه الشديد الخصوصية، فهو تلك الخبرة النادرة والمعايشة المنفردة للعمل والتى تجعل المتذوق الحق يشعر كأنه قد امتلك العالم أو فنى فيه أو توحد به، كل الامتلاك أو كل الفناء أو كل التوحد كما يقرر أئمة الصوفية. إن هذا الإمتلاك هو في حقيقته امتلاء ورىٌّ وشبع، حتى ليدرك المتلقى أنه في حالة من الاستمتاع والنشوة التى لا يرغب بعدها في مزيد، وهذه الحالة الفردية ليست ذات طبيعة بسيطة بحيث يمكن الوصول إليها من أقرب سبيل، كلا فإنها وكما قررنا من قبل، معاناة ومكابدة، وإمساك بما هو خيالي، وتوحد مع ما هو وهمى، إنها حالة سيكولوجية لها هويتها المتميزة وطبيعتها الفريدة .

أما الوجه الآخر لعملية التذوق الفنى فهو ذلك الوجه الذى سبقت الإشارة أيضاً إلى خصائصه العامة، ويتضمن هذا الجانب كل الخصائص المعرفية والوجدانية والجمالية التعبيرية والاجتماعية والثقافية (مكونات الأساس النفسى الفعال) التى تلعب دورها في تلقى العمل وفهمه وحبه وتشكيله، من وجهة نظر المتلقى، وتبنيه أو رفضه على محك القيم الثقافية والاجتماعية له، وهذه الخصائص المشكلة لعملية التلقى، لها طابعها الخبرى، أى المتأثرة بالخبرة والمران والتدريب والتنشئ بما يجعل من الممكن للفرد المتلقى أن يلتقى مع غيره ممن لهم نفس خبرته وخصائصه .

وكذلك فإن الطابع السائد للفن في فترة من الفترات يتأثر، إلي حد كبير، بما هو شائع في المجتمع من تيارات وقيم وقوالب وأشكال، وبالتالي فإن العمل، حين يعرض على أفراد من نفس المجتمع أو مجتمع غيره، ممن تكون لهم علاقة بهذا المجتمع، هذا العمل يتم تقويمه وفك رموزه وفقاً لما هو موجود في المجتمع من معايير متعارف عليها ومن قيم سائدة بين غالبية الناس، هذا عن أوجه الاختلاف والاتفاق بين الفرد ونفسه وبينه وبين غيره، فيما يتعلق بعملية التذوق الفنى لعمل واحد بعينه، أما عن الاختلاف الذى يوجد بين الفرد ونفسه من موقف إلى موقف مما يخص الأجناس الفنية المختلفة، فهو أيضاً له وجهان، أحدهما يخص طبيعة العمل الفنى ومادته والحيز الزماني والمكاني المعروض فيه، وما يتطلبه ذلك من جهد أو وقت أو حركة أو نشاط اجتماعى أو ذهنى محدد، ومن هذه الناحية فإن كل جنس من الأجناس الفنية له ظروفه الخاصة، والتى لا يتشابه فيها مع جنس آخر. والوجه الثاني هو المكونات النفسية للمتلقى والقيم الفنية السائدة في ثقافة المجتمع، وهذه تجعل من الممكن تلافى وجوه الاختلاف التى قد توجد بين جنس وآخر فَرُبَّ لوحة تحمل نفس ما تحمله قصيدة من دلالة، بل يمكن للوحة الجيدة أن تؤدى نفس معنى القصيدة الشعرية ، والعكس أيضاً صحيح، فيمكن لقصيدة شعرية جيدة أن «تصور» لوحة لا يجيد رسمها إلا مصورٌ قدير ، ومن قبيل ذلك اللوحة المشهورة في الشعر العربى :

إنْ أنسَ لا أنسَ خبازاً مررتُ به	يدحو الرقاقةَ مثل اللمح بالبصرِ
ما بين رؤيتها في كفهِ كرة	وبين رؤيتها حوراءَ كالقمرِ
إلاَّ بمقدار ما تَنْداحُ دائرة	في لُجَّةِ الماءِ يُلقَى فيه بالحجرِ

إذن فهناك خصائص خاصة تفرض نوعا من الفروق في تذوق كل جنس، وهناك ملامح عامة يمكن أن تجعل المتلقى في حضرة أعمال لها نفس الدلالة، حتى وإن اختلف الشكل أو القالب الذى صُب فيه العمل الفنى .

لقد رأينا أن هناك مراحل تصاحب عملية الإبداع من حيث التذوق، هى مرحلة الإستعداد الذى يصاحبه جهد استكشافي، ومرحلة تشكيل أو تنفيذ تشكيلى ومرحلة تقويم استمتاعى .. فهل يا ترى يمكن مقارنة هذه المراحل بمراحل التلقى لدى المتذوق ؟

إن أول ما يواجه المتلقى للعمل الفنى هو هيكل كلى له ملامح جزئية، ومما لا شك فيه أن جهداً استكشافيا سوف يأخذ طريقه نحو الإحاطة بجوانب هذا الهيكل الكلى، يلى ذلك جهد آخر، فيه محاولة للغوص وراء التفاصيل، ثم محاولة للعودة إلى الكلى ثم محاولة للربط بين كل جزئية وباقى عناصر العمل، وهذه المرحلة هى مرحلة «شغل» أو تنفيذ. وهو وإن كان عملا ذهنيا، كما سبقت الإشارة ، إلاأنه محاولة لخلق صورة جديدة، فإذا ما انتهى المتلقى إلى بناء الصيغة التى يرضى عنها يبدأ في حالة من النشوة والمتعة، وهى ما سبق لنا وأطلقنا عليها حالة أو مرحلة الامتلاء والامتلاك.

أجل، توجد ملامح مشتركة وأيضاً يوجد جهد متشابه، ولكن شتان ما بين هذا وذاك. بين جهد الصيدلاني الذى لا يطلعنا على وجهه المرهق وهو يغوص في عناصر متناقضة متباعدة يؤلف فيما بينها ويخرج لنا منها بتلك التركيبة الفريدة العطرة، وجهد المستمتع بالعطر يتلقاه في حالة من الراحة والهدوء، يعرض عنه إذا ما أراد، ويقبل عليه إذا ما شاء.

ولكن في النهاية ليس ثمة إبداع بلا تذوق ولا تذوق بدون إبداع.

وعلينا كمتذوقين أن نبذل جهدًا في تلقى الأعمال الفنية، لا نقول موازيًا لجهد المبدع بالتمام، ولكن على الأقل يكون ملائما لما يتطلبه تذوق الفن من تقدير واهتمام .

التذوق الفنى بين المبدع والمتلقى:

لقد رأينا أن هناك أبعاداً معينة تحكم السلوك الإنساني ككل وتحكم السلوك التذوقى على وجه خاص، وقد رأينا أن من بين هذه الأبعاد يوجد البعد الجمالي و التعبيرى في السلوك الإنساني، وهذا البعد موجود في كل تصرفات الإنسان سواء فيها ما ارتبط بالتذوق الفنى أو بغيره، ولكن في سلوك التذوق يعتبر هو البعد الواجهة (Facet Dimension) كما أن البعد المعرفي يعتبر هو (البعد الواجهة) في عملية الإبداع ، ومع ذلك فلا عملية الإبداع تتم من غير بعد جمالي، ولا عملية التذوق تتم من غير بعد معرفي، ولكنه كما ذكرنا فعل له (بعد واجهة) وثلاثة أبعاد أخرى مساندة .

كذلك فإن هناك خصائص في العمل الفنى نفسه تلعب دوراً بارزاً في تشكيل الخبرة الجمالية لدى المتلقى، وبدون الاعتداد بهذه الخصائص تظل معرفتنا عن عملية التذوق قاصرة .

كذلك فإن هناك خصائص للمتلقى تلعب دوراً جوهريًا وأساسيا في تشكيل خصائص العملية التذوقية ، فالمنطوى مثلا له أسلوبه الخاص في التذوق الذى يختلف عن أسلوب الشخص الانبساطى ، كما أن الشخص العدواني له طريقة معينة في تلقى العمل الفنى على خلاف الشخص المهذب، كما أن الشخص الذكى له طريقة معينة في تلقى الأعمال الفنية تختلف عن طريقة الشخص الأقل ذكاءً، بل إنه من الممكن القول إن التدريب على التلقى يلعب دوراً مهما وأساسيا في تشكيل أبعاد الخبرة الاستطيقية (الجمالية) ، ومن ثم فإنه كى نتعامل مع العمل الفنى ينبغى ألا نأخذ الأمر بالتبسيط المخل أو بالسطحية التى تفسد جوهر خبرة التلقى، التى هى في الأساس خبرة استمتاعية من طراز فريد .. (انظر: حنورة، ١٩٨٥، ص ٦١ – ٧٩).

خاتمة

قدمنا في هذا الفصل عرضاً موجزاً للسلوك التذوقى، وقد حاولنا فيه أن نقترب بدرجة كافية من (فعل) التذوق باعتباره نمطاً خاصًا من سلوك التلقى، له طابعه الإنسانى والذى قد يتشابه مع عمليات تلقى وتقويم أخرى منها النقد والفرجة.

والمتلقى له خصائصه الخاصة، كما أن العمل أيضاً له صفاته المتميزة ، والمزج بين الأمرين في موقف (فعل) التذوق هو الذى ينتج سلوكاً تذوقياً من طراز فريد .

والأساس النفسى الفعال هو المفهوم القادر على استيعاب تلك العملية النفسية الخاصة ، وهو نفس المفهوم الذى تم اختبار كفاءته في دراستنا لعملية الإبداع الفنى، وكذلك في سائر العمليات النفسية في شتى المجالات .

مراجع الفصل

(١) مصرى حنورة (١٩٩٧)، **الإبداع من منظور تكاملي**، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة .

(٢) ———، (١٩٩٠)، **الأسس النفسية للإبداع الفني في المسرحية**، دار المعارف، القاهرة (ط٢)

(٣) ———، (١٩٨٦)، **الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر المسرحي**، الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة .

(٤) ———، (١٩٨٥)، **سيكولوجية التذوق الفني**، دار المعارف، القاهرة .

(٥) ———، (١٩٧٩)، **الأسس النفسسية للإبداع الفنى في الرواية**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة

(٦) مصطفى سويف، (١٩٦١) **الأسس النفسية للتذوق الفني**، مجلة الأدب، ٩، ١٠ ص ١٧ .

(٧) ———، (١٩٧٠) **الأسس النفسية للابداع الفنى في الشعر خاصة**، دار المعارف، القاهرة

(٨) ———، (١٩٨٣) **دراسات نفسية فى الفن**، مطبوعات القاهرة، القاهرة .

(٩) جوزيف كونراد، (١٩٧٠) هدف الفن الروائى، في. **نظرية الرواية**، ترجمة د إنجيل بطرس سمعان، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة

(10) Barron F. et al , Ed. (1997) **Creators on Creating** Putnam's Sns ,New York.

(11) Barron. F (1968) **Creativity and Personal Freedom** , Von Nostrand , New York.

(12) Berlyne D.E. (1974) **Studies in The Experimental Aesthetics,** Hemısphere Publishing Washington.

(13) Bruner,J. Goodnow , J.J & Austin , G.A.A. (1959) **A Study of thinking** , John Wiley , New York.

(14) Eisenman, R. (1969) Greativiy, Awareness and likıng , **Jour, Cons . Clin . Psychol** ,33,25,157

(15) Eisenman R. & Boos, E (1970) Complexity & simplicity, **percep, Mot, Skil,** 13,651

(16) Fisher, J (1968) Evaluation without Enjoyment, **Jour aesther. Art. Critic** , 7,135

(17) Hallman , R. (1966) Aesthetic pleasure and creative procccess, **Jour. Hum . Psychol.** PP. 141.

(18) soueif, M.I.& Eysenck, H. (1971) Cultural Differncesinl aesthetic preferences, **intern. Jour.. Psychol** , 6,4,293.



الفصل الخامس

عملية الإبداع فى الفن
زاد الرحلة واختيار الطريق

مقدمة :

فى دراسته الرائدة لعملية الإبداع الفنى لدى المصور بيكاسو اكتشف رودولف أرنهيم أن بيكاسو وهو بسبيل رسم لوحة الجيرنيكا - تلك اللوحة العبقرية التى ذاع صيتها كواحدة من أبرز اللوحات الفنية التى أبدعت فى فن التصوير - قطع رحلة شاقة خلال قيامه بإبداع تلك اللوحة، لم تكن أقل مشقة من رحلة الصياد فى قصة العجوز والبحر التى كتبها الروائى الأمريكى أرنست هيمنجواى. إنها الرحلة التى يطلق عليها الباحثون اسم عملية الإبداع الفنى Creative Process كوصف للعملية الشاقة التى يرى بعض العلماء أن قطع رحلتها أشق على النفس من «خلع الضرس»، خاصة عندما يكون المبدع مخلصاً لفنه طامحاً للوصول إلى غاية، موقعها دائما فى القمة، ومن أجل ذلك فإنه يبذل كل ما يستطيع من أجل الحصول على صيده الثمين والحفاظ عليه طوال رحلته التى قد تبدأ من عرض المحيط مخترقة الأمواج الهائجة ومتحملاً العواصف المدمرة إلى أن يصل فى النهاية إلى الشاطىء المرغوب. وربما كانت رواية العجوز والبحر لإرنست همنجواى تشبه فى كثير من تفاصيلها معاناه الرحلة التى يقطعها المبدع وهو يكافح خلال عملية الإبداع .

وفى قصة العجوز والبحر لأرنست همنجواى يقف الجهد الإنسانى فى مواجهة قسوة البحر كشاهد على نوع من المثابرة قل أن نشهدها فى السلوك اليومى للإنسان . وحين يصل العجوز إلى الشاطئ مطمئناً إلى أنه انتصر يكتشف فى النهاية أن السمكة التى هى صيد عمره لم يبق منها إلا سلسلة من الأشواك تعبر عن العائد الذى يتحقق للصياد فى آخر صيد له.

هذا هو الشكل الخارجى الذى يمكن أن يخرج به القارئ العابر الذى يقلب الصفحات الواحدة تلو الأخرى دون أن يحرك ذهنه فى اتجاه آخر لعله أهم كثيراً للقارئ الذى يرغب فى أكثر من مجرد القراءة العابرة للعمل الفنى .

إن همنجواى حينما كتب تلك الرواية لم يكن يقصد بالطبع أن يضع بين أيدينا قصة تسجل أو تضم عددا من الوقائع المباشرة، وإلا لاكتفى بمقال يوضح به فكرته، ويصل به إلى هدفه .

والسبب الأساسى الذى يحملنا على هذا الاعتقاد هو أن (همنجواى) قادنا فى تلك الرحلة الشاقة – والتى مر هو نفسه بها – من أجل أن يطلعنا على جانب خفى عند الإنسان، ذلك هو الجانب المتمثل فى قدراته على مواجهة الواقع، ومحاولة تغيير هذا الواقع فى اتجاه تحقيق مثال يعتنقه ويؤمن به ويكافح من أجل الوصول إليه، على الرغم مما قد يجره عليه ذلك من متاعب ومنغصات . وعلى الرغم من أن الهدف الذى يسعى إليه قد لا يتحقق جميعه، ولكن مثابرته ودأبه وشجاعته فى مواجهة ما يتعرض له من مصاعب وعراقيل أبقى من أى هدف يمكن أن يتحقق أو لا يتحقق كنتيجة لهذا السعى المثابر الدائب الشجاع .

وهدفنا فى هذا الفصل ليس هو متابعة فكرة همنجواى التى حاول أن يقدمها فى هذه الرواية، ولا متابعة ذلك العجوز فى محاولة الخروج من البحر بصيد له قيمته يسترد به ثقته بنفسه، بل ربما كان الأقرب إلى هدفنا أن تقف على جهد المبدع نفسه وهو يقوم بعمله الإبداعى، والذى هو كفاح مستميت من أجل صيد ثمين

إن هذا الصياد العجوز ربما وجد أو لم يوجد أصلا فى الحياة. والقصة من أساسها قد تكون محض خيال ابتدعه المؤلف، ولكن الذى لاشك فيه أن المبدع أنشأ رواية ومضى فى كتابتها بجهد بارز وضح لنا فى هذا النسيج المتماسك الذى حملته لنا روايته المعروفة باسم العجوز والبحر، وهو نفس الجهد الذى بذله المصور بيكاسو وهو يرسم لوحته الجيرنيكا التى عرضنا لقصة وعملية إبداعها فى موضع آخر من هذا الكتاب .

فما هى طبيعة هذا الجهد الإبداعى الذى حاول أرنست همنجواى أن يصوره لنا كمعادل موضوعى للجهد الذى بذله صياده العجوز.

بادئ ذى بدء نود أن نقرر أن الإبداع الفنى ليس سلوكا عاديا يمكن أن يقوم به إنسان، كما أننا لا نستطيع أن نقرر أن هذا السلوك هو فيما وراء طبيعة الإنسان .

الإبداع ظاهرة ليست فى هذا ولا ذاك .. إنها ظاهرة تعتمد على جهد إنساني له طبيعة خاصة . وحين نعيد النظر فى رواية العجوز والبحر، أو فى أى رواية أخرى لإرنست هنمجواى أو لغيره من الكتاب أو فى أى عمل فنى شعراً كان أو رواية أو لوحة أو تمثالاً أو سيمفونية، أو غير ذلك من منتجات فنية، سنكتشف هذه الحقيقة البسيطة، والتى يمكن أن تبرز على الفور إذا ما قارنا بين جهد المبدع نفسه من رواية إلى رواية أو من لوحة لأخرى، وبين جهده وجهد المبدعين الآخرين الذين ينشئون أعمالاً إبداعية فى مجال أو آخر من مجالات الإبداع .

كل مبدع، كما يقول فرانز كافكا، له طقوسه الخاصة، تلك الطقوس التى يتوصل بها إلى أن يسلس له الأداء وتستقيم الأفكار، وهو يتحايل بشتى الطرق والوسائل لكى يضع نفسه فى (القالب) . وكثيرا ما يجد نفسه بعيداً كلما أقترب . ولن نعدو الحقيقة إذا قررنا أن المبدع راهب فى محراب الفن، أو هو متصوف من ذلك الطراز من المتصوفة الأوائل الذين كانوا معروفين فى القرون الأولى من نشأة الإسلام، حيث كان الواحد منهم ينزع عن نفسه اهتماماتها الدنيوية،

ويمضى فى طريق المصاعب مرتقياً من حال إلى حال، وخارجا من مقام ليدخل فى مقام، يعاين فى رحلته كثيراً من الحالات الوجدانية التى تقترب به فى النهاية من معاينة الحقيقة الساطعة، متصوراً أنه أصبح قاب قوسين أو أدنى من الهدف المنشود .

المبدع أيضا يمر برحلة مماثلة لتلك الرحلة الصوفية .

وربما كانت قصة (العجوز والبحر) تعبيرًا حيا عن عملية الإبداع نفسها، فالمصاعب والمتاعب التى واجهها العجوز فى رحلته تشبه إلى حد كبير تلك الحالة من المعاناة التى يمر بها المبدع مما يمكن لنا أن نطلق عليه التوازى بين سلوك المبدع وخصائص العمل الإبداعى .

والعمل الإبداعى سلوك إنساني، ولكنه سلوك من ذلك النوع المتفرد الذى يتطلب خصائص معينة فى المبدع وخصائص أخرى فى البيئة التى يحيا فيها ذلك المبدع، وخصائص ثالثة فى الجنس الإبداعى الذى ينتمى إليه العمل الذى يريد أن ينشئه، وخصائص رابعة فى العمل ذاته الذى يعد نفسه لإنجازه على صورة معينة من الصور، يضاف إلى ذلك كله خصائص الطريق الذى عليه أن يسلكه خلال تلك الرحلة الشاقة التى يمر بها كلما أراد أن ينشئ عملا من أعمال الإبداع .

ونلاحظ من البداية أننا أمام حالة مركبة من حالات السلوك، لا نقول أنها مما يدخل فى باب المعجزات، ولا هى أيضًا مما يمكن وصفه بأنه سلوك صدفة يأتى وقتما يشاء، أو أنه يتحقق تحت ظل ظروف محكومة بإرادة المبدع تماما .

من هنا تأتى صعوبة التصدى لدراسة هذا النوع من السلوك المعروف باسم عملية الإبداع، ومع ذلك فإن هذه الصعوبة يمكن تجاوزها إذا كان الدارس قد زود ببصيرة علمية نافذة وبمنهج ملائم لنوع الدراسة التى يريد أن ينهض بها . وهنا نجد أنفسنا أمام كثير من الاعتراضات التى تأتينا من أكثر من اتجاه . فمن قائل

أن وسائل التجريب والبحث المنهجي الأكاديمى فى علم النفس غير قادرة على النهوض بمثل هذه الدراسة لأنه من الصعب أن يخضع المبدع، وسلوكه الشديد الخصوصية والاستخفاء، للدراسة والفحص المجهرى المكشوف. ومن قائل إن السلوك الإبداعى سلوك متفرد وكل مبدع حالة خاصة، بل أن كل عمل إبداعى عالم فى ذاته ونسيج وحده، فكيف نخضع المتفرد للتعميم ؟ كل هذا وربما أكثر منه يقال عن صعوبة دراسة عملية الإبداع، ولكن الحقيقة غير كل ذلك تماما، فعملية الإبداع ظاهرة سلوكية شأنها شأن غيرها من ظواهر السلوك وهى بالتأكيد قابلة للدراسة العملية، شريطة أن تستخدم المنهج العلمى المناسب لموضوع الدراسة التى تريد إجراءها .. ومن ثم فقد رأينا قبل التقدم فى معالجة عناصر موضوعنا التوقف برهة أمام المنهج العلمى فى دراسة الظاهرة الإبداعية عسى أن يزودنا ذلك بالاستبصار المطلوب.

المنهج العلمى فى دراسة الظواهر الفنية :

لقد أتيح لنا فى السنوات الأخيرة القيام بعدد من الدراسات عن عملية الإبداع الفنى فى مجالات مختلفة كالرواية والقصة والمسرحية والأداء التمثيلى والفيلم السينمائى، وكان أسلوبنا فى تلك الدراسات هو محاولة الاقتراب من المبدع وهو يمارس العمل . لم نخلد إلى خيالنا ونكتفى بتأملاتنا، ونستبطن مشاعرنا لنخرج بعدد من الأفكار نزعم أنها تفسر عملية الإبداع. وبالرغم من أن الأسلوب التأملى قائم وله أنصاره،وله أيضا استبصارات ممتازة، وكثيراً ما يتم للقائم به التوصل إلى أفكار جيدة تفسر جانبا أو آخر من عملية الإبداع، إلا أننا رأينا أن الأمر لا يمكن أن يفسر من خلال مثل هذه المحاوله تفسيراً شاملاً دقيقاً. والسبب الأساسى الذى دعانا إلى هذا الاعتقاد هو أن أى إنسان مهما كان قادراً على التخيل أو التفكير التأملى، فإنه بهذا الخيال أو التأمل لا يخرج عن أن يكون مجرد باذل لجهد قائم على خبرة محدودة لصاحبها، وقد لا تنطبق على غيرهمن الناس وخاصة إذا أدركنا أن لكل منا طريقته وأسلوبه وأفكاره وتراكمات ماضيه

التى تميزه عن أى فرد سواه، وبالتالى فإن ما يصل إليه الإنسان الفرد من استبصارات سوف يجئ مصبوغا بذاتيته الخاصة والتى قد لا يشاركه فيها إنسان آخر، ومن ثم فإن الاعتماد على مثل تلك الإستبصارات قد يجئ فى النهاية محفوفاً بالمخاطر التى قد تقودنا فى الاتجاه غير الدقيق عند تصدينا لتفسير ظاهرة من الظواهر، وعلى وجه الخصوص ما يتعلق منها بدراسة ظاهرة الإبداع الفنى التى هى موضوع دراستنا.

ونحن لا نريد أن نخوض فى تفصيل ما يدعيه هؤلاء ولا فى تفصيل الردود التى يقدمها أنصار الاتجاه المضاد فى تفسير السلوك، ولكن بحسبنا هنا أن نذكر أن أجدادنا الاوائل من أمثال «ابن سينا» قد حلوا بجهدهم الواعى ما نحن الان بسبيل الاختلاف حوله . فها هو الشيخ الرئيس ابن سينا يستدعى لعلاج مريض يتصورأنه أصبح بقرة، ويسلك على هذا الاساس، بما فى ذلك الامتناع عن تناول طعام البشر حتى أوشك المريض على الهلاك، فما كان من " ابن سينا " إلا أن طلب سكينا وهم بذبح صاحبنا الذى يدعى أنه أصبح بقرة، واستجاب المريض للذبح دون خوف، ولما رأى ابن سينا أن المريض مختل بدرجة ليس يجدى معها استخدام هذه الوسيلة تظاهر أمام المريض بأنه بالفعل يدرك أنه بقرة ولكنها بقرة نحيلة لا يمكن ذبحها، ولذلك فلابد من أن تأكل البقرة لكى تسمن وتقوى وتصير فى حالة مناسبة للذبح، وتركه ابن سينا على أن يمر عليه فيما بعد ليرى ما إذا كان قد استرد صحته ليذبحه. وحين عاد الطبيب لمريضه فيما بعد وجده بالفعل قد نفذ ما نصحه به وتغذى تغذية جيدة واسترد عافيته، بعد أن أقبل على تناول الطعام. وبعد أن زايله الهزال والضعف بدأت قدراته العقلية تسترد كفاءتها وزايله اعتقاده بأنه بقرة .

"ابن سينا " هذا نفسه له دراسات متعمقه فى مجال الإدراك الحسى والتفكير مما لم يتوصل اليه علماء النفس المحدثون إلا منذ سنوات قليلة، وكان منهجه كما لاحظنا هو منهج معاينة الواقع والاقتراب منه بقدر الإمكان، أو ما

يمكن لنا أن نطلق عليه الآن المنهج الإمبيريقى فى دراسة الظاهرة النفسية مهما كان تركيبها وتعقدها، ومهما كانت غرابة أو شذوذ خصائصها .

وغير «ابن سينا» هناك علماء كثيرون فى تراثنا العربى ممن أصّلوا بمنهجهم الإمبيريقى العملى النظرة العلمية فى مجال دراسة السلوك الإنسانى. ودراستنا للسلوك الإبداعى دراسة علمية لا تخرج عن هذا المسار، فالسلوك الإبداعى هو جهد بشرى، وهو جهد يمكن ملاحظته سواء تم ذلك من خلال المبدع نفسه أو من خلال أساليب فنية دقيقة قطعت شوطاً بعيداً فى طريق الانضباط والتبلور، وهو الأمر الذى يمارسه الباحثون الآن بقدر لا بأس به من الدقة فى الدراسات النفسية عموما ودراسات الإبداع على وجه الخصوص . والآن نتقدم خطوة لنبصر عن كثب بعض خصائص هذا السلوك الذى يقود خطى المبدع فى عملية الإبداع حتى يكتمل فى يديه ذلك العمل الذى يقدمه لنا فى النهاية .

بداية الرحلة :

أشرنا فيما سلف إلى ذلك النوع من الجهد البشرى الذى يواكب عملية الإبداع ومن رأينا أن هذا الجهد يكشف عن نفسه بالفعل فى تلك القطعة الفنية التى يقدمها لنا الفنان أيا كان ميدان إنتاجه، وربما كان ما يذكره «فرانسوا موریاك» معبرًا عن ذلك إلى حد ما . يقول موریاك فى سياق حديثه عن إبداع الرواية «إن هناك نقطة انطلاق، وتوجد بعض الشخصيات ويحدث غالبا أن الشخصيات الأولى فى الرواية لا تتقدم كثيرا، ومن ناحية أخرى فإن بعض الشخصيات الغامضة وغير المتسقة تكشف عن إمكانيات جديدة على مدى تقدم القصة وتحتل مكانة لم تكن قد تنبأنا بها من قبل».

وتقول «فرانسوا ساجان» إنها تبدأ الكتابة من أجل أن تحصل على الأفكار. وهى فى البداية تملك شخصية أو عدداً قليلاً من الشخصيات وربما فكرة يمكن أن تمضى إلى منتصف الكتاب ولكن كل هذا يتغير خلال عملية الكتابة، وبالنسبة لها فإن الكتابة هى مشكله إيجاد نوع معين من الإيقاع .

ويقول البروتومورافيا «إن عملى لا يكون جاهزاً مسبقاً بأى شكل من الاشكال، إن على أن أضيف، وحين لا أعمل لا أفكر فى عملى على الإطلاق» .

أما «فورستر» فإنه قبل أن يبدأ يكون قد جمع الخطط الخاصة بعمله، ولكنها دائما معرضة للتغيير . يقول فورستر «إن الروائى يجب على ما أعتقد أن يقرر حين يبدأ ما سوف يحدث بعد ذلك، وأن يقرر ما هو الحدث الأساسى لديه، ولكنه مع ذلك يغير هذا الحدث مع تغير عملية الإبداع ليحصل على ما هو أفضل».

من كل هذه الأقوال التى تركها لنا الكتاب بمحض إرادتهم وحريتهم وقدمها لنا مالكولم كاولى فى كتابه: الكتاب وهم يعملون «Cow;ey, 1962» نستطيع أن نكتشف جانبا أساسيا من عملية الإبداع .

أن المبدع، وهو يمضى فى عملية الإبداع، لا يكون لديه تصور جاهز كامل شامل عن مضمون العمل الذى سوف يشرع فى إبداعه، صحيح أن الكاتب الروائى على سبيل المثال يمتلك تصوراً مبدئيا أو فكرة عامة أو شخصية مركزية ولكنه لا يدرى ماذا سوف يتم على سبيل التحديد التام خلال تقدمه فى عملية كتابة الرواية . وهو نفس الأمر الذى وجده رودولف أرنهيم وهو يقوم بدراسة عمليه الإبداع فى فن التصوير على نحو ما تحققت فى رسم لوحة الجيرنيكا للمصور الأسباني بابلو بيكاسو (Arnheim 1962) .

وهذا ما سبق لنا وعبرنا عنه بحديثنا عن التوازى فى المشقة بين رحلة «العجوز والبحر» ورحلة همنجواى خلال كتابة هذه القصة، وهو نفس التوازى الذى قد نتوصل إليه اذا اطلعنا على الجهد الهائل الذى بذله بابلو بيكاسو وهو يقوم بإبداع لوحة الجيرنيكا والذى كشف عنه أرنيهم فى دراسته الموسعة عن عملية الإبداع فى فن التصوير مع التطبيق خصوصًا على لوحة الجيرنيكا لبيكاسو (Ibid) . لم يكن المبدع يعلم التفاصيل التى سوف يضعها فى عمليه الإبداع، حيث إن الهيكل فحسب هو الذى كان موجودا، إنه يملك البدايه وإدراكاً

غامضاً بالطريق الذى سيمضى فيه، وزاداً معقولاً يستخدمه خلال الرحلة، أما التفاصيل والعوائق والعقبات والإشراقات والسحب والظلام فمما لا يدخل من البداية تحت سلطان المبدع، ومع ذلك فإن الرحلة لها أول ولها آخر، ولها دنيا بعلاماتها المعروفة، ولها مراحلها التى تم التوصل إلى كشف أبعادها فى أكثر من دراسة أجريت عن عملية الإبداع فى اطار مفهوم الأساس النفسى الفعال ومفهوم مواصلة الاتجاه.

مراحل عملية الإبداع :

أشار كثير من الدارسين إلى أن الجهد الذى يبذله المبدع يمكن إختزال مراحله فى أربع أو خمس مراحل، ولعل من أشهر تلك التقسيمات لمراحل عملية الإبداع ما أشار إليه جراهام والاس فى كتابه المعروف فن الفكر The Art of Thought والتى حددها على النحو التالى:

١ – مرحلة الاستعداد Preparation : حيث يبذل المبدع كثيراً من الجهد بعد أن تأتيه الشرارة الأولى أو الجرثومة الأولية، من أجل تخصيب رؤيته الإبداعية بتفاصيل متنوعة تخص الفكرة الأولى للعمل .

٢ – مرحلة الاختمار أو الحضانة Incubation : وهى مرحلة هدوء وإنصراف ظاهرى عن موضوع الإبداع، وإن كان بعض الباحثين قد لايعتقدون بإنصراف عقل المبدع، وأنه يكون منشغلاً بصورة غير مشعور بها فى التفكير فى الموضوع.

٣ – مرحلة الإشراق Illumination : وهى مرحلة الإلهام أو سطوع الحل أو الانفتاح الفجائى بنور ساطع كأنه السيل المنهمر بالحل السعيد أو بالتفاصيل الحقيقية التى يستثمرها المبدع فى تشكيل رؤيته الإبداعية فى شكلها شبه الأخير.

٤– مرحلة التنفيذ والتحقيق Verification : وهى مرحلة يقوم فيها المبدع بالعديد من العمليات الفرعية التى يهدف من ورائها إلى تهذيب الزوائد

والتفاصيل، لكى يستقيم الموضوع متبلوراً ومكثفاً فى أجمل صورة يرضى عنها المبدع، وتجد قبولاً من جمهور المتذوقين (أو المتلقين على وجه العموم) . (Wallas 1926) .

هذه هى الأبعاد الكلاسيكية (أو المراحل التقليدية) التى أخذ بها كثير من المفكرين فى دراسة عملية الإبداع، ولكن هناك من لاحظ أن هذه المراحل ليست بالضرورة موجودة عند جميع المبدعين ولا عند المبدع الواحد فى مسيرة إنجازاته الإبداعية، فقد ظهر أن هناك إستعدادات مستمرة على مدار رحلة العمل، وهناك اختيارات متنوعة وكثيرة أيضا مما يدل على مدى المجهود الضخم المبذول فى عملية الإبداع، والذى يتطلب أحياناً الكف عن العمل بسبب الملل أو الإجهاد أو الغموض أو الانصراف إلى أعمال أخرى، ثم هناك أيضاً إشراقات شتى (وليس إشراقاً واحداً) خلال رحلة العملية الإبداعية . أما المرحلة الأخيرة، مرحلة التنفيذ والمراجعة، فهى لا تحدث فى نهاية العمل فحسب، وإن كان معظم الجهد الخاص بها يتم فعلا فى نهاية العمل، إلا أن المبدع دائما ما يقوم بعمليات تحسين وتهذيب منذ بداية عمله.

خاتمة: عملية الإبداع ومواصلة الاتجاه

لقد توصلنا فى دراساتنا لعملية الإبداع إلى أن العملية الإبداعية جهد متصل محكوم بما أطلقنا عليه إسم (مواصلة الاتجاه)، ذلك الخيط المتصل والذى يحمل مياه العملية الإبداعية منذ بداية تدفقها وإلى نهاية العمل، يجتاز الصعاب ويحافظ على أداء المبدع من التشتت والذوبان فى متاهات لا حصر لها، وعلى مدى رحلة التقدم هناك العديد من العمليات الجزئية التى يضمها جميعها إطار متكامل متماسك متفاعل من البصيرة الواعية المخططة المستندة إلى أبعاد متنوعة (أربعة أبعاد)، وارتقاءات شتى مما أطلقنا عليه اسم **الأساس النفسى الفعال** فى إطار وحدة السلوك وتكامله بما يحقق فى النهاية إفراز ذلك المقطع السلوكى الفريد الذى ينتج فى لحظة نادرة من لحظات الانهماك والذوبان فى

العمل، إنها لحظة سحرية، وهى بؤرة فعل الإبداع (لمزيد من التفاصيل/ انظر: حنورة، ١٩٧٩، ١٩٨٦، ١٩٩٠، ١٩٩٧) . ولكن ما هى مفردات هذا الاساس؟ وما هى أبعاده ؟ هذا ما يجيب عليه تصورنا الخاص بتكاملية السلوك عموماً وتكاملية السلوك الإبداعى على وجه الخصوص .

وهذا ما تمت مناقشته فى العديد من الدراسات، وهو المفهوم الذى نزيده وضوحاً فى الفصول التالية .

المراجع

١ – شاكر عبد الحميد، (١٩٩٢) **الأسس النفسية للإبداع الفنى فى القصة القصيرة** ، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة .

٢ – ————————، (١٩٨٧) **عملية الإبداع فى فن التصوير**، عالم المعرفة، الكويت .

٣ – مصرى عبد الحميد حنورة (١٩٩٨) **تصور تكاملى لرعاية الطلاب الموهوبين والمتفوقين، المؤتمر الاول للطفل العربى الموهوب**، جامعة الإمارات، مدينة العين ١٦ –١٨ مايو ١٩٩٨.

٤ – مصرى عبد الحميد حنورة (١٩٩٧)، **الإبداع من منظور تكاملى**، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة .

٥ – ——————————؛ (١٩٩٧) **الإبداع حاجة فردية وضرورة اجتماعية، فى ندوة توفير المناخ العلمى لتنمية القدرات الفردية**، وزارة التربية دولة الكويت ٧–٨ ديسمبر ١٩٩٧ .

٦ – ———————— (١٩٨٦) الأسس النفسية للإبداع الفنى فى المسرحية، ط٢، دار المعارف، القاهرة .

٧ – ————————، (١٩٨٦) الأسس النفسية للابداع الفنى فى الشعر المسرحى، الهيئه العامة للكتاب، القاهرة

٨ – مصطفى سويف، (١٩٧٠) الأسس النفسية للإبداع الفنى فى الشعر خاصة، دار المعارف، القاهرة .

9 - Arnheim, R. (1962) **Picasso's Guernica The Genesis of A Painting** Faber & Faber , london .

10 - Cowley, M. ed. , (1962) **Writers AT Work** ; Mercury Bookes , london .

11 - Barron , F. et. al . (1997) **Creators on Creating ,** Pufnays book s', New York .

12 - Guilford , J. P. (1979) **Cognive Psycholog** , Edits Publishers , sandiego California , 2107 .

13 - Wallas , G. (1926) **The Art Of Thought** , Harcourte , Brace , New York .



الباب الثانى

عملية الإبداع فى السينما والمسرح

الفصل السادس: الإبداع الفنى عند الممثل.

الفصل السابع: الإبداع الفنى فى السينما.

الفصل الثامن: المسرح وجمهوره: دراسة نفسية فى عملية الاتصال والتذوق الفنى.



الفصل السادس

الابداع الفنى عند الممثل

مقدمة :

العبقرية والإلهام والموهبة وما إلى ذلك من ألفاظ ما زالت إلى حد بعيد لا تحمل عند قائلها أو سامعها أو قارئها نفس المعنى، وربما كان السبب الكامن وراء ذلك هو أن هذه الألفاظ لا تشير إلى شيء محدد ملموس أو محسوس أو حتى مفهوم بشكل يجعل من يتكلم يشير إلى ما يفهمه عنه السامع تماماً .

وعندما بدأت منذ أواخر الأربعينيات وأوائل الخمسينيات من القرن العشرين اتجاهات علمية مكثفة في العالم العربى والعالم الغربى لدراسة موضوع الإبداع والعبقرية بالمنهج الموضوعى، كان أحد أهداف هذه الاتجاهات هو تنقية الميدان من الأفكار الخاطئة والخرافات المتراكمة التى ظلت تحرك أفكار الناس وتتحكم فيها عدداً كبيراً من السنين .

وربما ساعد تلك الاتجاهات العلمية على المضى قدماً إلى الأمام، أنها كانت قد تراكمت في مجالات علم النفس الأخرى، في غير مجال دراسة الإبداع، كميات متفاوتة من المعلومات التى أصبحت شبه محققة، منها مثلا ميدان القدرات العقلية التقليدية، ونظريات الشخصية وجوانب متعددة في مجالات علم النفس الاجتماعى وتطبيقاته في المهن والأنشطة المختلفة .

ومع مضى الوقت لم تعد الدراسات الحديثة التى تعالج موضوعات الإبداع والعبقرية ينظر إليها باعتبارها تتناول أموراً ذات مواصفات مجهولة الهوية

أو أنها تفرز سلوكاً تجود به الآلهة أو الشياطين، وذلك ونتيجة لتراكم المعارف المحققة تجريبياً فى مجالات علم النفس المختلفة، كما لم تعد ذات وجه شاذ في مجال السلوك، بل أن النتائج التى بدأت تأخذ طريقها إلى الاستقرار تشير فيما بينها إلى أن العبقرية هى سلوك يشارك في إفرازه وتحقيقه عدد كبير من العوامل منها ما يتعلق بالفرد ذاته أو بالاستعدادات العقلية والمكونات البيولوجية والسمات المزاجية، ومنها ما هو اجتماعى يرتد إلى من يحيطون بالفرد المبدع كالمنزل والمدرسة وجماعة الأصدقاء، ومنها ماهو طقس ثقافي يتمثل في التراث الثقافي للمجتمع وفي التيارات الفكرية التى تولد في المجتمع أو تهب عليه من مكان أو آخر، ومنها أيضاً الظروف الاقتصادية والطبيعيةالتى تميز المجتمع الذى يعيش فيه الفرد عن غيره من المجتمعات (حنورة، ١٩٧٩، ص ١٩٩٠،٢٥٥، ١٩٧٧ Guilford, 1971; Torrance, 1969; Harvey, 1974; Stein, 1974; 1975' Anastası, 1967) ومن حصيلة التفاعل بين كل هذه العوامل، يتولد السلوك الإبداعى الذى يؤدى بفعل التفاعل المستمر إلى الإنتاج الإبداعى .

الإبداع إذن يمكن النظر إليه من أكثر من زاوية، منها زاوية الفرد المبدع بصفاته وقدراته ومكوناته الثقافية، ؤمنها المجتمع بما يضمه من منظمات ومنها الطبيعة وظروفها. كذلك من تلك الزوايا الإنتاج الإبداعى وما يحمله من رؤى ورموز ومضامين وما قد يؤدى إليه من آثار فى الأفراد وفى المجتمع، بل وفي السلوك الإبداعى لدى المبدع نفسه، ولدى زملائه من المبدعين الآخرين، سواء في نفس مجاله أو في المجالات الأخرى .

كذلك يمكن النظر إلى الإبداع من زاوية النشاط النفسى والعوامل الاجتماعية التى تصاحب عملية الإبداع، تلك العملية المتعلقة بإنتاج عمل إبداعى معين .

وحين يتصدى الباحث لتناول مشكلة الإبداع فإنه يحسب خطواته على هذا الطريق الشائك، ليس فحسب بسبب وعورة الطريق، ولكن أيضا بسبب ما تراكم

فيه من أفكار خاطئة ومعتقدات ضالة، ما زالت حتى الآن تجد من لديه الجرأة لقولها ومن لديه السلبية لقبولها.

وإذا كان الحال كذلك بالنسبة لمجال الإبداع عموماً والذى توطدت أركانه، فما بالك بمجال الإبداع في التمثيل على وجه الخصوص ؟

من المؤكد أن الناس ليسوا متشابهين، لا في قدراتهم ولا في العمليات العقلية التى يقومون بها في نشاطهم اليومى . وهذا لا يعنى بالطبع أن الناس مختلفين تمام الاختلاف في كل شيء، كما أنهم ليسوا متماثلين تمام التماثل من جميع الوجوه، بل يمكن وضع الأمر على النحو التالي :

(أ) الناس مختلفون تماماً في أشياء .

(ب) وهم متشابهون إلى حد ما في بعض الأمور .

(ج) وهم متشابهون تماماً في أمور أخرى.

هذا التحديد يمكن أن يساعد في فهم طبيعة الاختلاف والتشابه بين الناس ويساعد أيضاً على فهم خصائص التكامل الاجتماعى بين الأفراد من خلال الاختلاف في الدور الذى يقوم به كل إنسان تبعًا لميوله واستعداداته وخصائصه الوجدانية ...... إلخ .

ولا يستطيع أحد أن يزعم أن مجموعة من الناس تُخْلَق مطبوعة على خصائص معينة تضعها في طائفة بعينها من الناس، خاصة إذا كانت هذه الطائفة ذات اتجاه مهنى معين . فهذه دعوى قد ثبت بطلانها بعد أن شاعت لفترات طويلة، خاصة فيما يتعلق بتلك الخصائص الوجدانية التى وصف بها الفنانون، والتى كانت تسلكهم غالباً في عداد المرضى والمضطربين .

على أن هذا لا يمنع من الإشارة إلى أن هناك أعمالاً معينة تتطلب خصائص معينة، أو مستويات معينة من تلك الخصائص، لدى طائفة معينة من البشر، وهنا فقط يمكن أن يصنف فرد من الناس تتوافر لديه المستويات المطلوبة

من الخصائص اللازمة في عداد تلك الطائفة إذا اتجه إلى الانخراط فيها ووفر لنفسه أو توافرت له الظروف الملائمة للنمو واكتساب الخبرة والتجويد .

والممثل إنسان ينطبق عليه ما ينطبق على سائر الناس من قوانين السلوك. وقد أشار الممثل والمخرج ستانسلافسكى إلى خصائص مطلوبة للممثل منها الذاكرة الإبداعية والاتجاه والانتباه والخيال والإرادة .... إلخ مما فصل فيه القول في كتابه إعداد الممثل (ستانسلافسكى، إعداد الممثل (د.ت)، مواضع متفرقة).

وبالرغم من الاستبصارات النافذة لهذا الكاتب، إلا أن إشاراته تلك كانت مجرد انطباعات شخصية من خلال خبرة شخصية أيضا، ومن ثم فإن المجال مازال محتاجاً إلى من يتولاه بالفحص والدراسة .

وفي حدود علمنا لم يتم إجراء دراسات كافية لعملية الإبداع لدى الممثل، باستثناء عدد محدود من الدراسات، منها ما قام به كل من ناتاتشى وهنرى وويزمان . وهى دراسات نظرت كل منها إلى زاوية من زوايا النشاط النفسى المتعلق بالتمثيل، ولم يضع أى منهم خطة للإفادة من التراث في مجال سيكولوجية الإبداع مما جعل هذه الدراسات محدودة القيمة.

(Natadze. 1962; Wesman, 1965 p. 11; Henry, 1965; Arasteh & Arasteh 1968, P56.)

سيكولوجية الإبداع عند الممثل :

وربما كان من الملائم الإشارة بإيجاز إلى هذا الرصيد الضخم من البحوث التى تناولت موضوع الإبداع، ليمكن بعد ذلك النظر في سيكولوجية الإبداع لدى الممثل .

في سلسلة من الدراسات العلمية أمكن لعدد هائل من الباحثين منهم على سبيل المثال لا الحصر جيلفورد وتورانس وميدنيك في أمريكا، ودوروال من بولندا، وسويف ومؤلف هذا الكتاب وزملاء له فى مصر والعالم العربى، أمكن لهؤلاء وغيرهم الكشف عن العديد من القدرات الإبداعية، وعن الكثير من

خصائص هذه القدرات، واستثمارها في عملية الإبداع بهدف الأداء والإنتاج الإبداعى (سويف : ١٩٧٠؛ حنورة ١٩٩٧؛ ١٩٩٨ ,Guilford , 1971, Mednick , 1962 Derwall, 1973).

ومن أهم ما تم الكشف عنه أن الذكاء لم يعد كما كان يعرف من قبل، يقتصر على مجرد التحصيل والفهم والتفكير في اتجاه مغلق واحد، بل إن له جانباً آخر هو الذكاء أو التفكير التنوعى (Divergent Thinking) الذى ينظر إلى المشكلة من أكثر من زاوية، ويقدم لها أكثر من حل . كذلك كشفت هذه الدراسات عن وجود قدرات متميزة كالأصالة والطلاقة والمرونة واستشفاف المشكلات، ومواصلة الاتجاه، وكلها مما يميز المبدع من حيث استعداداته العقلية . كذلك كشفت هذه الدراسات عن أن الصفات الوجدانية والمزاجية ترتبط بهذه القدرات بشكل منحن (عبد الحليم محمود السيد، ١٩٦٨، ص٢٩٠) أى أنها ضعيفة التعلق بالإبداع في المستوى المنخفض منها، وفي المستوى المرتفع أيضاً . ولكن مناخ المستوى المتوسط، أى المستوى المتزن من الانفعال غير المتطرف في اتجاه الفتور أو اتجاه الحرارة هو أفضل مناخ للإبداع . كذلك وضح أن التفرد والقدرة على إنتاج أكبر قدر من الوحدات السلوكية مما يميز المبدع، كما أن التمسك بالهدف، والمضى إليه باستخدام جميع المستويات الذهنية والتهويمية والمزاجية والجسمية لدى المبدع، هذا التمسك هو المحور أو العمود الفقرى الذى تدور من حوله وتمضى وتكتمل عملية الإبداع . كذلك أظهرت الدراسات الحديثة للإبداع وانبثاقه أن المبدعين لا يعملون انتظاراً للعائد المادى أوحتى المعنوى أساسًا، على نحو ما ينقل «ميهالي» عن نجيب محفوظ وغيره من المبدعين (Mihali , 1997 P. 105) .

والواقع أن هناك قدرات إبداعية عديدة، كشفت عنها الدراسات المتتالية، وهى مرتبطة بعديد من العوامل النفسية والاجتماعية والبيولوجية، ولكن ليس هنا مقام تفصيل القول فيها، وإن كان من الضرورى الإشارة إلى أن البناء

النفسى وحدة متكاملة، لا ينبغى تناولها من جانب واحد أو من خلال عدد محدود من الأبعاد وإهمال النواحى الأخرى (حنورة، ١٩٩٠، ص ٢٦٠). ولكن بحسبنا في هذا المقام الإشارة بوجه عام إلى أن هذه القدرات العقلية الإبداعية التى كشفت عنها الدراسات الحديثة تمثل قطاعاً شبه محدود في بناء العقل.

الإبداع فى التمثيل:

التمثيل نشاط يصدر عن الممثل، قد يكون إبداعاً أو لا يكون .... ويخطئ من يتصور أن أداء الممثل مجرد تنفيذ لخطوط مرسومة سلفا، لأن المساحة السلوكية المتروكة له بعد التزامه بتنفيذ التعليمات مساحة كبيرة، ويمكن في إطارها الإتيان بالمعجزات .

نفترض مثلاً أن الممثل يقوم بأداء دور عطيل . لننظر إليه في مشهد قتل ديدمونة ... هذا المشهد يمكن أن يؤديه الممثل الواحد فضلا عن مئات غيره من الممثلين بألف طريقة وطريقة : تعبيرات الوجه، حركة اليدين، انتصاب الجذع، علاقة الممثل بالأشياء المحيطة به، نظراته إلى ديدمونة ... الحالة النفسية الداخلية وما تفيض به من تعبيرات على السلوك الملحوظ للممثل ... التكيف للمؤثرات الخارجية، وهى هنا تشمل الممثل والممثلين المقابلين والتعليمات الموجهة إليهم والصوت والإضاءة وقطع الديكور، وأيضاً تشمل عنصراً من أهم العناصر، ألا وهو عنصر المشاهدين (حمدى غيث، ١٩٥٠). وعناصر أخرى لا يتسع المقام لتفصيل القول فيها . هل مع كل ذلك يجوز أن نتصور أن الممثل هو مجرد محاكٍ أو مقلد فقط لفعل ذى حيز معين، بحيث يمكن أن تجئ هذه المحاكاة صورة مكررة إذا قام نفس الممثل بأدائها أكثر من مرة ؟

إن الشواهد كلها تدل على أن الممثل إذا أتيح له أن يؤدى الدور مرتين فإنه في كل مرة سيكون مختلفاً عن المرة السابقة . وليس كل اختلاف مرجعه الإجادة أو الإبداع ، وقد يكون الأمر ناتجاً عن عدم فهم أو عدم تمكن أو ضآلة اندماج ..إلخ

ولكن ما يهمنا في هذا السياق هو الاختلاف والتباين الذى يحدث للممثل المقتدر والفاهم لأبعاد الدور والمسيطر على إمكانياته السلوكية، بما يجعله قادرًا على أن ينوع فى أدائه التمثيلى. وهذا كله، أغلب الظن، سيكون ناتجا عن طاقة إبداعية متفوقة تكشف عن نفسها من خلال أصالة الأداء لهذا الدور، الأمر الذى يمكن أن يلاحظه الآخرون، وإن كان الممثل نفسه يمكن أن يشهد بنفسه وفى عيون الآخرين آثار هذا التفوق فى الاداء، بما يعطيه شحنه دافعة لمزيد من التفوق، وذلك من خلال التدعيم الذى يحظى به من الآخرين، ومن خلال ما يسمى بالتغذية المرتدة أو الراجعة (Feed Back) التى تتمثل في حصوله على رد فعل ملائم لما قام به من تنويع أصيل في الأداء التمثيلى لدوره، أو غير ملائم، فيعدل الممثل من سلوكه بحيث يأتى بما يرضى الطرف الآخر ويحظى بما يرغب فيه من أرجاع. وتعتبر هذه حقيقة متميزة لفعل الإبداع من حيث تعلق المبدع بالمتلقى في عملية اتصال كاملة العناصر بما في ذلك عنصر التفاعل بين الطرفين من خلال رسالة تمضى في قناة معينة أو وعاء محدد (غيث، ١٩٥٠، سويف، ١٩٧٠، ص ١٢٢، سويف ١٩٦٥، ص ١٧؛ (Miller , 1967 , P46; Chronkhite , 1976, P.2.) .

ومن بين الدراسات العملية لسيكولوجية التمثيل دراسة عن الطبيعة النفسية للتشخيص المسرحى أجراها ناتاتشى (Natadze, 1962) وحاول فيها أن يقارن بين مجموعة من الممثلين ذوى مستويات مختلفة من ناحية، وبين مجموعة أخرى ممن لا علاقة لهم بالتمثيل من ناحية أخرى، بهدف الكشف عن قدرة الممثل على تكييف نفسه للموقف المتخيل أو الموقف المسرحى، وهو الأمر المقصود به إندماج الممثل فى أداء دوره، بحيث يمكن له أن يبرز من خلال أدائه سمات وخبرات الشخصية التى يقوم بها .

وقد قام ناتاتشى في سبيل ذلك بملاحظة العديد من الممثلين وهم يعملون، وقام بتحليل نتائج ملاحظاته على ضوء المعارف السيكولوجية المتاحة، وافترض أن الاندماج الجديد في الدور يمكن أن يصل إليه الممثل عندما ينجح في

بناء إطار عقلي ملائم للدور الذى يلعبه يكون مماثلا إلى حد ما لما يشيع فى هذا الدور من خصائص مزاجية وعقلية وثقافية واجتماعية، أي ببساطة يصل الممثل إلى الاندماج الجيد فى الدور حين ينجح فى تخيل نفسه من خلال عملية عقلية مجهدة، وقد توحد هو والشخصية التمثيلية بكل ما لها من خصائص وما ترمز إليه من معاني وما يؤثر فيها من متغيرات داخلية وخارجية.

وقد كشفت النتائج التى توصل إليها هذا الباحث، عن صدق الفتراضه، إذ لاحظ أن الممثلين تفوقوا بدرجات مختلفة فيما بينهم بحيث برز أن أسوأهم هو ممثل اشتهر بأداء دور كوميدى لا يغيره، رغم أنه قد حقق شهرة كبيرة . ومع ذلك فقد فشل في تحقيق حالة التقمص أو الاندماج التى طلب إليه القيام بها . وقد فشل كذلك طالب تمثيل آخر عرف عنه أن قدراته محدودة وأن نجاحه كممثل أمر مشكوك فيه . أما الممثلون الآخرون فقد تفوقوا، وكان تفوقهم ملحوظاً عند مقارنتهم بغير الممثلين، حيث ظهر أن الممثل الجيد لديه القدرة على تكوين إطار عقلى واتجاه خيالى بسرعة، الأمر الذى يجعله من خلال عملية الإيحاء الذاتى التى يقوم بها لنفسه يصل إلى حد اعتقاد أن الموقف المتخيل هو موقف حقيقى تماما، بل إن أداءه لهذا الموقف يتم بالفعل بصدق هذا الاعتقاد الذى وصل إليه من خلال عملية التخيل التى قام بها.

هذا جانب من دراسات ناتاتشي، وإن كان لنا أن نعلق بشيء، فهو أن القدرة التى تصفها هذه الدراسة، أى القدرة على الاعتقاد الخيالي ليست في الواقع قدرة واحدة، بل أنها عملية مركبة، إذ يوجد أساساً عملية إدراك معقدة تعتمد على عدد من القدرات والسمات، (حنورة،١٩٩٠،ص ١٥) كما أن هناك عملية عقلية لتحويل هذا الإدراك إلى مدار آخر، كذلك هناك عملية الإيحاء الذاتى والقابلية لهذا الإيحاء، كما توجد الذاكرة التى تحافظ على هذا الاتجاه ووحدته وصيرورته، كذلك توجد عناصر متعددة للخيال يساهم كل منها بشكل أو بآخر في السلوك عموماً وفي النشاط النفسى بعملية الإبداع على وجه الخصوص . هذا بالإضافة

إلى بعد مواصلة الاتجاه بخصائصه النفسية المركبة والتى سبق لنا أن كشفنا النقاب عن بعض جوانبها (حنورة،١٩٩٧ ص ٥٨-٩١) .

وما يعنينا في هذا المقام هو الإشارة إلى أن القدرات العقلية الإبداعية التى سبقت الإشارة إلى أهميتها بالنسبة للسلوك الإبداعى في سياق هذا الحديث، تتضح أهمية بعضها من خلال تلك الدراسة التى أجراها ناتاتشى، وإن كان هذا الباحث لم يتمكن من اصطناع المنهج الذى يمكنه من الوصول إلى استخلاص أهمية القدرات الإبداعية المشار إليها . فقدرة المرونة مثلا (Guilford ,1971 , P.144) من الأبعاد النفسية الضرورية للأداء التمثيلى، ومن الممكن لنا أن نلاحظ أن الممثل الذى يتمتع بالقدرة على تغيير اتجاه إدراكه لدرجة الاعتقاد بصدق الوهم أو التخيل الجديد، والسلوك حركياً على هذا الأساس، هذا الممثل لابد أن يتمتع بقدرة متفوقة في مجال التمثيل .

ومن الممكن كذلك تصور أن القدرة على الطلاقة، وهى إحدى قدرات الإبداع، مهمة في مجال التمثيل أيضًا، إذ يمكن افتراض أن طلاقة الألفاظ وطلاقة الحركة هما من الجوانب المهمة المطلوبة للممثل فىسياق طلاقة السلوك، والواقع أن الدراسة التى عرضنا لها لا تكشف بالقدر الكافى عن أهمية هذين الجانبين، وإن كان من الممكن استنتاج أن الممثل القادر على توليد الفكرة في تزامن سريع، فهو أيضًا متمتع أيضا بطلاقة الحركة، وخاصة الحركة التعبيرية، وهى ما يمكن تصنيفه سلوكيًا في إطار الإيقاع الشخصى للممثل . وربما كانت ألزم وأهم قدرة مطلوبة للتمثيل هى القدرة على مواصلة الاتجاه، وهذه القدرة هى من أبرز ما يميز النشاط الإبداعى لدى الممثل على وجه الخصوص، خاصة في مجال الاندماج الإبداعى، وليس الاندماج الأعمى الذى يحدد خطى صاحبه بمسلك واحد لا بديل له، على حين أن مواصلة الاتجاه الإبداعى تعنى أنه في سياق السلوك المتفرد غير المغلق تظل عين المبدع دائما على الهدف، برغم تنوع السلوك وبرغم عوائق الطريق، وما يقتضيه التغلب عليها من توقف والتفاف ومرونة وتخيل .....إلخ .

وقد كشفت الدراسات الحديثة في مجال الإبداع عن تميز المبدعين بهذه الصفة التى تعنى قدرة الشخص على التمسك بالهدف والسعى إليه مع تخطى العقبات، كما كشفت الدراسات أيضاً عن وجود محاور متعددة تعمل عليها هذه القدرة ومنها محور التخيل والإيقاع والمزاج والاستدلال ... إلخ، وكل محور من هذه المحاور مسئول في جانب من جوانبه عن تمسك المبدع بالهدف الذى يسعى إليه .

وفي مجال التمثيل أشار ستانسلافسكى، كما أشار ناتاتشى، إلي أن الممثل الناجح المبدع هو من يتمكن من بناء إطار عقلى يخص الموضوع الذى يؤديه، مع تقمص جوهر هذا الإطار والتمسك به ومواصلة العمل في كنفه، باعتقاد راسخ وإيمان صادق بأن ما يتقمصه هو الحقيقة وليس من قبيل الوهم أو الخيال (ستانسلافسكى ص ٣١٨ . Natadze ,1962)

ومن الواضح أن الفنان المبدع حين ينطلق في أداء دوره فإن هذا لا يقصيه عن الواقع المحيط به، بل إن وعيه يظل موجودا مع كل المتغيرات الداخلة في إطاره . وكذلك فإن جزءاً كبيراً من اندماجه راجع بالدرجة الأولى إلى ملاءمة الموقف، ووعيه بهذه الملاءمة وتنبهه إلى وظيفة كل عنصر من العناصر الداخلة في بناء الموقف، ومن ثم فليس الممثل الناجح هو ذلك الذى يندمج تماماً في دوره بل إنه هو الذى يندمج في الدور شريطة أن يكون انتباهه كاملاً لكل عناصر المجال السلوكى .

شخصية الممثل وعلاقتها بالإبداع الفنى :

من الأفكار التى شاعت بين العامة والخاصة أن الفنان أو المبدع عموما، غريب الأطوار، وهو في رأى البعض أقرب إلى أن يكون مضطرب الشخصية، وهذا الرأى قديم يرجع ربما إلى عصور اليونان القديمة، فأفلاطون مثلاً كان يربط بين العبقرية والجنون فيقول أن في كل منهما نوعا من الاضطراب العقلى، وهناك من يرى أن العبقرية تعتمد على عنصر المرض من ثلاث نواح تتلخص في أن المرض

من شأنه أن يزيد من انفعالات الشخص ويقلل من مقاومته، ويجعله مرهف الحس لأبسط المنبهات، كما أن المرض يجعل صاحبه يشعر بالقصور، وهذا يزوده برصيد من الدوافع كما أن بعض أنواع الاضطراب يصاحبها نشاط في القدرة على التخيل بدرجة لا تتوافر للأصحاء، وهذا يزيد من طاقته الإبداعية (سويف، ١٩٧٣، ص١٩ وما بعدها) .

وهذا الاتجاه يمكن أن يجد، من خلال النظرة العابرة، بين حالات بعض المبدعين ما يؤيده، الا أنه لا يصمد أمام الدراسة العلمية. وقد أمكن بالفعل دحضه في عديد من الدراسات حيث إن المبدع الذى يصاب باضطراب نفسى، ربما كان ضحية لمجتمع متحجر وبيئة قاسية، بحيث يؤدى ذلك الى اضطرابه، هذا بالإضافة إلى أن المبدع ربما لولم يكن مضطرب النفس لأعطى إبداعاً أضعاف ما يعطيه وهو تحت وطأة المرض فيما يرى سويف . (سويف، ١٩٧٣، ص٢٣)

والواقع أن المبدع فعلاً إنسان شاذ، ولكن شذوذه ليس في اتجاه المرض بل في اتجاه السمو والتفوق، لأنه يأتى بأفعال ويقوم بأنشطة عقلية وحركية وأدائية متفوقة بأكثر مما يوجد لدى عامة الناس .

وقد أجرى هنرى، وهو أحد الباحثين الأمريكيين، دراسة عن **الآنية والانبثاث** Identity and Diffusion لدى الممثلين المحترفين، وأمكن لهذا الباحث من خلال المقارنة بين مجموعة من الممثلين المحترفين ومجموعة أخرى من الأشخاص ممن ليست لهم علاقة بالفن أو بالإبداع، أمكن له الوصول إلى عدة نتائج نجملها فيما يلى :-

أن الممثل يتميز بشخصية غير صلبة منتشرة أو منبثة في عديد من الصفات، وأهم صفات شخصية الممثل الفوضى ومقاومة الالتزام، والفشل في إنشاء علاقات جيدة، والميل إلى المعارضة والخلفة في الإيديولوجية والاتجاه والهوية .

وقد توصل هنرى إلى الكشف عن أن الممثل يتميز بمزيد من انعدام وحدة الهوية، وواضح أن انتشار الممثل من خلال قيامه في وقت واحد أحياناً بأكثر من دور، هو العامل الأساسى في تشوه وانبثاث وتوزيع هويته، كما وضح أيضاً أن الممثلين يفتقرون إلى الخصائص اللازمة للهوية المتفردة والتلقائية والتكامل . كذلك فإن الممثلين قد تميزوا بالقدرة على الأصالة في التعبير، كما لاحظ الباحث أن الممثلين يتميزون بخبرات حياتية مفككة، وهم دائمو السعى وراء خبرات جديدة قد لا تربطها بسابقتها رابطة أو اتجاه .

ويستنتج الباحث أن البحث عن الخبرات الجديدة سمة تساعد الممثل على السعى إلى التوحد بأدوار الآخرين، مما يقوده إلى فقدان شخصيته الخاصة، والممثل الناجح هو الذى يكشف عن قدر أكبر من شيوع وتوزيع الهوية أو انبثاثها.

وفى النهاية يرى هنرى أن إبداعية المبدع تكمن في رصيده من الخبرات السابقة المتنوعة التى تميز شخصيته، مما يمده دائماً بمدد من الطاقة الداخلية، ويستشهد بما تشير إليه الممثلة المعروفة أنجريد برجمان من أنها تشعر أنها لا تكون هى نفسها الحقيقية حينما تقوم بأداء دور لشخصية أخرى(Henry , 1965).

ومن الواضح، فيما يذهب إليه أراستيه وأراستيه، في تعليقهما على دراسة هنرى، أن المسألة ليست مسألة الخبرات المفككة أو شيوع الشخصية لدى الفنان، ولكن الأمر متعلق بالنمو النفسى وتحقيق الذات، من خلال الخبرات المتعاظمة التى يتيحها ثراء البيئة الاجتماعية والثقافية، والحساسية المرهفة لهذه الخبرات مما يؤدى إلى أن تصبح حلماً يشبه الرؤيا، ثم تتحقق الرؤيا بعد ذلك باستثمار كل الوسائل المتاحة لتحقيق الذات (Arasteh & Arasteh , 1958, .67, Henry;,1965) .

وانجريد برجمان حين سلكت هذا المسلك كانت منفتحة على الخبرة، وقد تمكنت من خلال هذا الانفتاح من تمثيل الشخصيات الأخرى، ومجموعة الشخصيات التى تمثلها لا تغيرها من انجريد برجمان إلى شخصيات أخرى

بديلة، بل إنها لتظل هى نفسها أنجريد برجمان برغم أنها تمثل هذه الشخصيات. وربما كان بعد المرونة في إطار الأساس النفسى الفعال في مستوياته المختلفة (حنورة، ١٩٩٧، ص ٤١) مسئولاً عن هذا الانبثاث والتكيف عبر المواقف والشخصيات المختلفة . هذا ما تؤيده دراسة ناتاتشى ودراسة هنرى وما أمكننا الوصول إليه في عدد من الدراسات (حنورة، ١٩٩٧) .

الأساس النفسى الفعال والإبداع فى التمثيل :

النظر إلى سيكولوجية الإبداع الفنى من زاوية واحدة كفيل بأن يقدم الحقيقة شائهة . الابداع الفنى لدى الممثل ولدى غيره من المشتغلين بالفن ينبغى أن ينظر إليه من جميع الزوايا التى يمكن أن نتصور أن لها علاقة بهذا النشاط . وتلك الزوايا تلتقى في بناء ذى طبيعة دينامية، بحيث إن كل جزئية فيه لها وظيفتها الخاصة والتى لا تتم إلا من خلال نشاط باقى الجزئيات . هذا البناء الدينامى هو ما أطلقنا عليه اسم الأساس النفسى الفعال، وهو بناء من ثلاثة طوابق لكل طابق أربعة أبعاد .

فأما الطابق أو المستوى الأول: فهو مستوى عام تلتقى فيه المقومات الضرورية ليكون الانسان مبدعًا بشكل عام . أى أن هذا المستوى يعزل المبدعين عن غير المبدعين، وهو بمثابة طابق الأساس الذى تعتمد عليه جميع طوابق البناء، وهو يتكون من خلال تلاقى عوامل الوراثة والنضج والتنشئة الاجتماعية.

والمستوى الثاني : يحقق المبدع من خلاله اتجاهه إلى نوعية معينة من الأداء الإبداعى كأن يكون كاتب قصة أو عالماً في مجال معين أو ممثلاً ....إلخ وهو الطابق الأوسط، ويتميز بأنه مستوى التخصص واكتساب الخبرات النوعية والمهارات الخاصة التى تميزه عن غيره من الناس .

وفى المستوى الثالث : يحقق المبدع المتخصص ذاته في فعل إبداعى معين لرواية أو نظرية محددة أو دور تمثيلى بذاته، أو أى نشاط فعلى مباشر يقوم به في أى موقف من المواقف.

وقد يكون من الضرورى التنبيه إلى أن هذه المستويات الثلاثة للسلوك لا تخص المبدع فحسب، ولكنها تميز السلوك الإنسانى على وجه العموم، وهى تبرز بشكل لافت في سلوك المبدعين الذى يمتد من الماضى البعيد إلى الماضى القريب إلى لحظة المواجهة (الحاضر) دون إغفال لمستوى آخر هو مستوى التوقع (المستقبل).

وقد تمكننا من خلال استقراء الكثير من نتائج الدراسات المتعددة في مجال السلوك عموما، والسلوك الإبداعى على وجه الخصوص، ومن خلال عدة دراسات تجريبية قمنا بها عن عملية الإبداع، تمكناً من الوصول إلى أن كل مستوى إبداعى أو سلوكى عموماً له الأبعاد التالية :

١- البعد المعرفي

٢- السياق المزاجى .

٣- الإطار الاجتماعى والثقافي .

٤- المجال الجمالي والتعبيرى .

وكل هذه الأبعاد، من خلال ترقيها من مستوى إلى مستوى ومن خلال حركتها وتغلبها على ما يقاومها ويعوقها، ومن خلال امتدادها بالتوقع إلى تصور المستقبل واستلهامه، تحقق فعلاً درجة أو أخرى من درجات الإبداع أو الأداء الفنى في موقف معين وفي موضوع محدد، بحيث تجئ له سماته المتميزة، والتى لا يشترك فيها مع أى موضوع أو فعل آخر من أفعال الإنسان .

وإذا أمكن تحديد المدى اللازم من الخصائص العقلية (إبداعية أو تقريرية) والسمات المزاجية للمبدع، وإذا أمكن تحديد الأطر الاجتماعية والجمالية الملائمة لنمو الموهبة وتنميتها، وإذا أمكن للمبدع الجمع بين كل هذه الخصائص بشكل إرادى واع، وإذا كانت له القدرة على توقع النتائج المترتبة على سلوكه، والتداعيات الأخرى في مجاله الخاص، إذا أمكن له ذلك كله ،كان من الممكن

حينئذ أن تنطلق لديه الشرارة الإبداعية ليس في نفسه كفرد مبدع فحسب، بل إن فعل الإبداع، إن كان فعلاً كاملا صلباً فإنه يصبح طاقة إشعاع هائلة مما يؤدى إلى أن تتحول الخلية الجمالية، صغيرة كانت أو كبيرة، إلى خلية نشطة مبدعة، لا تعمل ميكانيكيا ما يطلب منها، بل تبدع حتى في ما لا يطلب منها، وتنوع في الوسائل والمسالك، بل وفي الأهداف والغايات. أى أن فعل الإبداع حين يصدر عن المبدع لا ينتهى أثره، أو يخفت ضوؤه، فما لهذا يبدع المبدعون، بل إنه في واقعه، رسالة تطمح إلى التأثير في الآخرين، ليس الآن فحسب بل وفي المستقبل أيضًا، ليس في موقع محدد بذاته، بل في كل المواقع التى يصل إليها خيال هذا الإنسان، وبقدر ما تكون الرسالة ذات أساس فعال بقدر ما يكون التأثير فعالاً ومستمراً ومنتشرًا في الزمان والمكان .

إن العمل الفنى، كما ثبت لنا وللعديد ممن يبحثون في السلوك الإنساني عامة وسلوك الإبداع الفنى على وجه الخصوص، رسالة موجهة من الفنان إلى الآخرين، والممثل ليس ساعى بريد أو مجرد حامل للرسالة، إن لم يصل إلى درجة التوحد بالمعنى الذى قصد إليه المؤلف والمخرج فلن يحقق الأساس الفعال للعملية التمثيلية، بمعنى أنه لن يستطيع أن يتحول إلى شعلة متأججة متوقدة صادقة إلى أبعد مدى، مندمجة إلى أقصى حد، على نحو ما يذكر ستانسلافسكى وناتاتشى وهنرى واراستيه . والممثل لكى يصل إلى ذلك لابد له من توفر شحنات وخصائص واستعدادات ومران مكثف، هذا بالإضافة إلى المدد الذى يأتيه من مشاهديه، ذلك المدد الذى يغذى طاقته الفنية ويحملها من البرود أو يدفعها بعيداً عن الاسترخاء . إن جزءً كبيراً من طاقة الأداء التمثيلى راجع أساساً إلى التفاعل بين الممثل وكل من يحيطون به من ممثلين وفنيين وجمهور .

والممثل قبل أن يصبح ممثلاً فهو فرد عادى، ولكنه اتجه إلى التمثيل في فترة مبكرة من حياته في غالب الأمر، خاصة وأنه قد وضح لنا من دراسة عن خيال الأطفال، أنهم يبدأون من أول السنة الثالثة من أعمارهم ينخرطون فيما

يسمى باللعب التمثيلى، ولذا فمن الممكن أن تكون بذرة التمثيل الأولى موجودة لديهم من الصغر، وقد يكتشفونها هم أنفسهم فى وقت مبكر، كما أن ذويهم يمكن لهم أن يشهدوا فيهم هذه البذرة وقد يدفعونها في طريق النمو (حنورة، ١٩٨٥، ص٢٠٠) .

فإذا قدر للشخص من البداية أن ينمى ما لديه من استعدادات في المحاكاة واللعب التمثيلى، فإنه من الممكن أن يصل إلى تنمية الإطار، بما يعينه على أن يرقى من المستوى الأول إلى المستوى الثانى، وإذا أتيح له بعد ذلك أن يتقدم إلى مجال العمل التمثيلى، سواء على مستوى الهواية أو مستوى الاحتراف، فإنه سوف يتمكن – من خلال المواقف التمثيلية التى يعيشها – من أن يحقق المستوى الثالث من الأساس أى تخليق بؤرة فعل الإبداع، متمثلة في التقاء تفاعل القدرات والسمات والدور والإيقاع والتيسير الاجتماعى في بؤرة واحدة نشطة .

وموقف الأداء التمثيلى، يشبه أى موقف إبداعى آخر من حيث ما يتطلبه لدى المبدع من مستوى معين من السمات والقدرات والثقافة الاجتماعية، والإيقاع الشخصى. وربما كان الاختلاف في طبيعة الأداء الإبداعى لدى الممثل عن مواقف الإبداع الأخرى لدى المبدعين الآخرين، من حيث المباشرة في حضور الآخرين أثناء موقف الإبداع، هو الذى يمكن أن يكف الاستجابة الإبداعية لدى المبدعين في مجالات أخرى غير مجال التمثيل، على نحو ما يذكر رودولف أرنهيم (Arnheim , 1962) ولكن كما يذكر ستانسلافسكى في إعداد الممثل، يمكن تجاوز هذا الكف أو الإعاقة عن الأداء الإبداعى، بسبب حضور الآخرين، إذا ما خلق الممثل داخل ذاته الحالة الفريدة من استمثال الموقف، معتمداً على الذاكرة والتخيل والحضور في وسط متفهم متفاعل، بحيث يمكن له بالفعل أن يحقق وحدة الفعل، والذى يصبح هو فيه مصدر الرسالة، ويصبح الآخرون بمثابة مستقبل الرسالة، وما يقدمه هذا المستقبل من دعم يؤثر بالتالي في الخطوات التالية للفعل كما يذكر حمدى غيث (١٩٥٠)، وهذا هو صميم عملية التفاعل في المواقف الاجتماعية (سويف ١٩٦٥، ص١٢) . أما موضوع الانبثاث والانتشار سواء في

شخصية الممثل كفرد، أو من خلال قيامه بتأدية أكثر من دور، فإن هذا في حد ذاته يعتبر ميزة وسمة يحققها امتلاك الأساس النفسى الفعال من حيث أن هذا الأساس مرن قابل للتشكيل، يستطيع أن يتجاوز جمود الموقف بما يمتلكه المبدع والممثل خصوصًا، من طاقة خيالية ضالعة بإشعاعاتها في معظم شرايين السلوك لدى الفنان .

عملية الإبداع لدى الممثلين (دراسة ميدانية استطلاعية) :

لما كان الإطار النظرى بحاجة دائمة إلى أن يختبر على محك الواقع، فقد رأينا أهمية الحصول على آراء عدد من الممثلين المصريين، كان بعضهم يقوم بالتدريس أو الدراسة في المعهد العالي للفنون المسرحية، وبعضهم من العاملين في التمثيل بالمسارح المصرية .

وقد تم توجيه السؤال الآتى إليهم جميعًا ، وكان عددهم ٢٠ ممثلاً :

تصور أنك الآن تريد أن تمثل دورًا جيدًا أسند إليك عن شخصية لم تمثلها من قبل، وتريد أن تؤديها بأكبر درجة من الإجادة والإتقان .. ماذا تفعل ؟

وقد أجاب بعض الممثلين إجابات مقتضية في جملة أو جملتين، وبعضهم راح يتأمل في صمت لعدة دقائق، وبعضهم انطلق يتحدث بتلقائية وتدفق وكان مما اتفقوا عليه الآتى :

١- إنهم يحتاجون لفترة لدراسة الشخصية .

٢- إنهم يستعينون بخبراتهم وذاكرتهم وخيالهم لكى يتصوروا أبعاد الشخصية وتكاملها .

(**) كان من الممثلين الكبار الذين أدلوا بآرائهم الممثل الراحل كرم مطاوع والأستاذ أحمد عبد الهادى الأستاذ بالمعهد العالى للفنون المسرحية وعدد من شباب الممثلين كانوا وقتها طلابا يدرسون في المعهد، ويقومون بالتمثيل في نفس الوقت. وقد كان المؤلف يقوم عند إجراء هذه الدراسة بتدريس مقرر علم النفس وسيكولوجية الإبداع لطلاب المعهد العالى للفنون المسرحية بأكاديمية الفنون بالقاهرة بجمهورية مصر العربية.

٣- إنهم يدخلون في حوار مع الشخصية (على المستوى الخيالى)، ومع من يتصلون بهذه الشخصية أيضًا .

٤- إنهم يشعرون تجاه الشخصية بالحب والتعاطف والتحمس حتى وإن كانت الشخصية مكروهة على المستوى الشخصى بالنسبة لهم، ولكنهم يدربون أنفسهم على أن يحبوها ويتفاعلوا معها ويقبلوها ويدافعوا عنها .

٥ – أثناء البروفات تحدث تعديلات ونمو للشخصية، كما تتحدد من خلال التفاعل مع باقى الشخصيات والأحداث والمواقف في الأداء التمثيلى.

٦- مع مرور الوقت يتم نوع من التوحد (الاندماج مع الشخصية)، بحيث يصبح مطلوبًا بذل جهد غير عادى للتخلص من آثاره بعد التمثيل (**).

وعلى وجه العموم أمكن استخلاص الحقائق التالية من خلال الدراسة التى أجريت على الممثلين :

١- أن الممثل لابد أن يتمتع بجهاز معرفى قادر على الاستيعاب. والفهم والتخيل، وقد وافق على ذلك أكثر من ٨٠ ٪ من الممثلين .

٢- إنه حين يؤدى الممثل دوراً معيناً فهو يتمثل كل أبعاد هذا الدور ويتم له هذا الاستمثال من خلال معايشة متصلة، سواء على مستوى التخيل والاستبطان، أو تعميق فهم الموقف كما هو مكتوب له وذلك بالتدريب الفردى والجماعى، أو من خلال معايشة مواقف طبيعية في الحياة اليومية (وقد وافق جميع المشاركين في الدراسة على ذلك)، كل ذلك يؤدى إلى تحقيق حالة من الوعى الكامل بالدور وهو ما يمكِّن الممثل من السيطرة على الموقف فيما يذكر أراستيه وأرستيه . وهذه السيطرة هى ما نعنيه ببؤرة الأساس النفسى الفعال (Arasteh & Arasteh , 1968, P. 66) .

٣- أن الممثل له شخصية مرنة، بعيدة بدرجة كبيرة عن التصلب والجمود، وربما كان هذا هو السبب في انبثاث شخصية الممثل في الواقع وفي التمثيل، ولكن هذا لا يعنى أن الممثل غير قادر على تحقيق المستوى اللازم من التماسك في إطار هذا الانبثاث والانتشار، وقد أشار إلى هذا المعنى جميع الممثلين الذين التقينا بهم وسألناهم عن التشتت وعدم الاستقرار النفسي. كذلك أشار هؤلاء الممثلون إلى بعض الحالات الوجدانية التى تنتابهم، فبرغم ما يبدو عليهم من انشراح وبهجة، إلا أن حالة من الاكتئاب تنتاب معظمهم في حالات انفرادهم بأنفسهم .

وربما أمكننا تقديم تفسير مبدئى لهذه الحالة مما توصلنا إليه من خلال دراساتنا السابقة عن الإبداع، وهو ما يتعلق بحالة القلق النفسى الحاد الذى يصاحب لحظات البعد عن العمل وخاصة إذا كان هذا الابتعاد برغبة أو على غير رغبة الفنان . هنا يدخل المبدع في جو نفسى قاتم بل وقاتل أحياناً . (حنورة، ١٩٨٥، ص١٣٥) على أننا، بالمعلومات المتاحة لنا حالياً عن فن التمثيل والإبداع لدى الممثلين لا نستطيع أن نقدم تفسيراً كاملاً شاملاً لهذا الجانب الشخصى من سلوكهم، والأمر يحتاج إلى المزيد من المعلومات والدراسات التى تساعد على بلورة ورسم الشخصية الإبداعية فى مجال التمثيل .

خاتمة

من خلال استعراض الدراسات والأفكار السابقة في سياق واحد متكامل أمكن استخلاص ضرورة توفر عدد من الخصائص النفسية للمبدع وللإبداع في التمثيل على النحو التالى :

(أ) **القدرات :** ينبغى أن يتميز الممثل بقدرات الأصالة والمرونة والطلاقة ومواصلة الاتجاه في جميع المستويات التى أشرنا إليها للأساس النفسى الفعال: المستوى العام والمستوى الخاص والمستوى النوعى .

(ب) **السمات المزاجية** : مستوى الاتصال الملائم للإبداع التمثيلى خلال التنفيذ ينبغى ألا يعلو بحيث يفقد الممثل السيطرة على وعيه واتجاهه، كما ينبغى ألا يهبط بحيث يكون الممثل نشازاً مما يوثر على أدائه وأداء غيره من الممثلين، وفي التعامل اليومى مع الأفراد العاديين ينبغى ألا يتعامل كما لو كان في موقف تمثيلى، وكذلك في موقف التمثيل، ينبغى ألا يهبط الممثل إلى مستوى التعامل اليومى، وربما كان هذا هو ما يشير إليه هنرى، بما يطلق عليه الآنية والانبثاث ومستوياته لدى الممثل سواء في موقف التمثيل أو في مواقف الحياة اليومية .

(ج) **المجال الجمالي** : تدل الشواهد على أن المبدعين هم بالضرورة من ذوى الحس النقدى البارز، ويبرز هذا لدى الممثل في كيفية أدائه لدوره كل مرة . إنه يحاول أن يشكل أداءه في أكثر من اتجاه، حتى يستقر أخيراً على الوضع المُرْضَى. وقد يرفض كثيراً من الأدوار بسبب عدم قدرته على استمثالها، ولكن ينبغى ملاحظة أن الإغراق في الرفض بسبب الرغبة فيما هو أجود يمكن أن يغلق ميدان الخبرة في وجه المبدع ومن ثم فمن المرغوب للممثل :

١ – الانتقاء في التذوق .

٢ – استقبال المنبهات من خلال إطار فنى سبق تكوينه .

٣ – عدم التسرع في إصدار الحكم .

٤ – المرور بمراحل خبرة التلقى من :

(أ) تهيؤ واستقبال مبدئى للخبرة . (ب) إعادة النظر . (جـ) التقييم.

(د) ضبط إيقاعه الشخصى على إيقاع الممثلين الآخرين المشاركين في نفس العمل .

وإذا نجح الممثل في كل ذلك فإنه يستطيع أن يحقق فعلاً متكاملاً شديد التماسك. وربما كان هذا ممكن التحقق بشكل أفضل إذا تمكن جميع المشاركين في العمل التمثيلى (وخاصة في مجال التمثيل المسرحى) من عزف لحن واحد متناسق النغمات ليس فحسب بما يلائم إيقاعهم الشخصى، ولكن بما يلائم طاقة

المشاهدين وطبيعة التفاعل الاجتماعي في موقف التمثيل. أما السياق الاجتماعى للإبداع فهو يستند إلى التحرر الاجتماعى والثقافي وزيارة أماكن منح الخبرة والاحتكاك والمران والتشجيع ...إلخ . ويمكن بقدر كبير من الثقة الإشارة إلى أن النظام الذى يضم الممثل إلى جماعة تمضى به ومعه في إطار من التعاون والتنافس والتعلم وسمو الهدف والسعى إليه، هذا النظام هو أفضل ضمان لازدهار الإبداع والمبدعين .

المراجع

١-حمدى غيث، (١٩٥٠) التكامل المسرحى، **مجلة علم نفس الفن**، ص ٣٠، القاهرة.

٢- عبد الحليم محمود السيد (١٩٦٨) القدرات الإبداعية والسمات المزاجية للشخصية، ماجستير علم النفس، جامعة القاهرة، نشرت الرسالة بعنوان **الإبداع والشخصية** (١٩٧١)، دار المعارف، القاهرة.

٣- ستانسلافسكى، قسطنطين (د ت) **إعداد الممثل**، الآلف كتاب، ٣٠٧، مكتبة نهضة مصر، القاهرة .

٤- مصرى عبد الحميد حنورة (١٩٩٧) **الإبداع من منظور تكاملى**، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة .

٥- ....(١٩٩٤) **مسيرة عبقرية قراءة في عقل نجيب محفوظ**، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة .

٦- ....(١٩٩٠) **الأسس النفسية للإبداع الفنى في المسرحية ط٢**، دار المعارف، القاهرة.

٧-..... ....(١٩٨٥) **سيكولوجية التذوق الفنى**، دار المعارف، القاهرة .

٨- .. ..(١٩٧٩) **الأسس النفسية للإبداع الفنى في الرواية**، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة .

٩- . . ....(١٩٧٨) الإبداع الفنى بين الواقع والأسطورة، **الفيصل** (السعودية)، سبتمبر ١٩٧٨، ص١٢.

١٠- . ...(١٩٧٧) **الخلق الفنى**، دار المعارف، القاهرة .

١١- مصطفى سويف (١٩٧٣) **العبقرية في الفن** الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

١٢- ....(١٩٧٠) **الأسس النفسية للإبداع الفنى في الشعر خاصة**، دار المعارف، القاهرة

١٣- .... (١٩٦٥) **مقدمة لعلم النفس الاجتماعى**، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة .

14- Anastasi, A. (1976) **Psychological Testing** , Mackmilan, New York .London.

15- Arasteh, AR.&Arasteh. J. (1968) **Creativity in The Life Cycle**, V.2, E.J. Brıt , London .

16- Arnheim, R. (1862) **Picasso's Guernica**. Faber&Faber,London .

17- Csikszentmihalyi, M. (1997) **Creativity, Flow and the Psychology of Discovery and Invention**,Harper Perennial , New Yourk.

18- Cronkhite, C. (1976) **Communication and Awareness**, Cumming Publi Co., London .

19- Derwal, R.L. (1973) The Influence Of Psychological Stress Upon Creative Thinking . Polish **Psychol. Bulletin,** 4.2, 125-129 .

20- Guliford , J.P., (1974) **The Nature Of Human Intelligence**, Mcgraw-Hill, London.

21- Harvey, O.S (1974) General Nature and Function Of belief Of Systems (Memeographed).

22- Mednıck S. (1962) The Associative Basis Of the Creative proecess, **psychol.Rev.,** 89.3,220-232

23- Miller, A. (1976) **The Psychology Of Communication, Penguin,** london.

24- Miller, A.G& Harrey, O.J (1973) Effects Of Concreteness Abstractness and Anxiety on Intellectual and motor performance,**J.Couns.Psychol. PP**. 331-340.

25- Natadze, R, (1962) On The Psychological Nature of stage Impersonnation, **Brit. Jour. Psychol.** 53.4 ,421-429.

26- Stein, M. (1975) **Stimulating Creativity,V.2,**Academic Press,New York.

27-................(1974) **Stimulating Creativity**. V.I, Academic Press,New York .

28- Weisman, P, (1965) **Creativity in the Theater**, A Delta Book, New York.

29- Torrance, E.P. (1969) **Guiding Creative Talent,** Printice Hall, New Delhi .





الفصل السابع

الإبداع الفنى فى السينما:

دراسة تطبيقية على الفيلم التسجيلى فى الفن التشكيلى

مقدمة :

هناك مقولة تقرر أن الإنسان خُلق مبدعا، وربما كانت هذه المقولة هى إحدى الحقائق الأساسية فى طبيعة السلوك الإنساني .

وقد يتساءل البعض كيف يولد الإنسان ولديه تلك الطاقة الهائلة التى يتمكن من خلالها من إعادة بناء الواقع، وهو مازال بعدُ غير قادر على الفهم والحكم والتمييز، ونحن من ناحيتنا نوافق هؤلاء على تساؤلهم، ونضيف أن الإنسان غير قادر على ممارسة هذه الطاقة التى وُلِدَ مُزوداً بها، إلا بعد أن يمر بمراحل متعددة من التنشئة والتدريب والخبرة والصقل، بحيث يتاح له أن يكون قادراً (بالفعل) على إعادة بناء أو (إبداع) واقع جديد ليس كمثله واقع، سواء كان هذا الواقع واقعا علميا فنيا، أو واقعيا حياتيا. ولكى يكون الحديث ليس به شبهة غموض، فربما يكون من الضرورى أن نفصل القول قليلاً فيما أجملناه من قبل.

نعم، الإنسان يولد مبدعا، بمعنى أن هناك فى الكيان الإنساني جانباً مهماً من الطاقة العقلية، اصطلح العلماء على تسميته بالاستعدادات الإبداعية، وهذه الاستعدادات، موجودة عادة عند كل إنسان، ولكنها موجودة بدرجات، وهذا الوجود لا يكون منذ البداية وجوداً (بالفعل) ولكنه كما يرى الباحثون

المتخصصون فى هذا المجال، مجرد وجود بالقوة (بألفاظ أرسطو)، أى أنه مجرد استعداد أو طاقة كامنة، شأنها شأن استعدادات كثيرة، توجد مع الإنسان منذ ميلاده، وقد تنمو بذاتها إلى مدى معين، ولكن لكى يكتمل لها الوجود والتحقق الفعال، فلابد من عملية تدريب منظمة، أو من خلال التعرض لخبرة من نوع خاص، نرعاها ونساعدها على التبلور والانطلاق بحيث تصبح قدرة متحققة بعد أن كانت مجرد استعداد خاص . والقدرة المتحققة فى الإبداع هى بإيجاز إفراز سلوك أو ناتج له خصائص الإبداع (ومن أهم خصائصه أو قدراته مَقْدِرَةُ الأصالة بمعنى الجودة والندرة والجدة والملاءمة).

وكما ذكرنا فإن كل إنسان لديه الاستعداد لأن يبدع، ولكن بعد أن يتحقق له قدر مناسب من التدريب والخبرة، إلي هنا ربما نكون قد تجاوزنا الغموض الذى تولد من خلال تساؤلاتنا فى بداية هذه السطور، حين قلنا إن الإنسان يولد مبدعاً (أى أنه يولد ولديه الاستعداد للإبداع)، ومع ذلك فإن هذا الاستعداد قد يذوى ويموت ويندثر إذا لم يجد من يساعده على النمو والانطلاق .

والآن قد يكون من المناسب الإنتقال إلى عملية الإبداع فى مجال الفنون . فما هى عملية الإبداع ؟

عملية الإبداع Creative Process :

المقصود بعملية الإبداع، هي تلك الأنشطة التى يقوم بها المبدع من أجل إفراز عمل من الأعمال، يوصف بأنه عمل إبداعى، فإذا كانت القدرة هى مجرد امتلاك الطاقة والأدوات، فإن العملية الإبداعية هى الفعل الحقيقى والتنفيذ الفعلى لأحد المنتجات الإبداعية: قصة قصيرة، نظم قصيدة، أو تأليف رواية، أو خلق مسرحية أو رسم لوحة أو تأليف موسيقى ...إلخ، كل هذه أفعال يطلق عليها عملية الإبداع، حيث إن العمل الإبداعى ليس مجرد عمل شأنه شأن أى عمل آخر، إنه محتاج إلى توظيف كل ما امتلكه المبدع من أدوات، سواء كانت هذه الأدوات قدرات إبداعية أو كانت خبرات فنية تكتيكية مكتسبة، أوكانت رؤى اجتماعية

ثقافية وفلسفية يؤمن بها ويتشيع لها، أو غير ذلك من الإمكانات . وقد ذهب الدارسون مذاهب شتى فى وصف هذه العملية فبعضهم يصفها من خلال التتابع فى الزمان، من حيث البدء والتقدم والتعثر والانطلاق ...إلخ، وقد أشار جراهام والاس مثلاً فى كتابه فن الفكر The Art Of Thought إلى أن مراحل عملية الإبداع أربعة، هى :

(أ) الاستعداد Preparation أى التهيؤ للعمل .

(ب) الاختمار Incubation وهى مرحلة تلى الإرهاق والتعب الذى نتج عن الأنشطة التى بذلها الإنسان خلال مرحلة الاستعداد، فيجد المبدع نفسه مضطراً أو راغباً فى ترك العمل لكى يستريح منه لفترة قد تطول أو تقصر .

(جـ) الإشراق Illumination وهى مرحلة يكون فيها المبدع منطلقاً بعد أن تضىء الفكرة فى ذهنه بشكل واضح جدا ويصل إلى حل أو تبلور لفكرته، ويرى والاس (وغيره باحثون آخرون) أنها مرحلة تلى مرحلة الاختمار.

(د) التحقيق والتنفيذ والمراجعة Verification حيث يقوم المبدع ببلورة العمل فى شكله النهائى، وهى المرحلة الرابعة والأخيرة (فى نظر والاس) من مراحل عملية الإبداع.

وهناك دراسات أخرى ذهبت مذهباً آخر على أساس أن العملية الإبداعية جهد متصل وأن ما بها من مراحل إن هو إلا حالات تتناوب على عقل وكيان المبدع، فالاختمار قد يحدث فى أى مرحلة فى البداية أو فى الوسط أو فى النهاية، أى أن هناك اختمارات متعددة . وكذلك نفس الأمر بالنسبة للإشراق حيث نلاحظ أن لحظات الانفتاح والاستبصار والتبلور عديدة فى نفس المرحلة. وبالتالى فإن مسألة المراحل الأربع قد تكون دقيقة فى وصف العمل، ولكن الأدق أن نصف تتابع الفعل من خلال شكل الأداء ومضمونه والمعاناة التى يمر بها المبدع . وقد تم بلورة مفهوم آخر أطلقنا عليه اسم مواصلة الاتجاه لكى يستوعب كل تلك

المراحل المشار إليها كمراحل لعملية الإبداع، وكانت بداية الاهتمام بهذا المفهوم على يدى الدكتور مصطفى سويف منذ أواخر خمسينيات القرن العشرين وهو يناقش بعض النتائج التى توصل إليها رائد دراسات الإبداع فى أمريكا ج. جيلفورد (سويف ١٩٧٠، Guilford 1970; 1979;) فما هو المقصود بمواصلة الاتجاه ؟ .

مواصلة الاتجاه Maintainin Of Direction :

يشير هذا المفهوم إلى أن هناك فى عقل وكيان المبدع، وهو يعمل، مجموعة من الخيوط عليه أن يحافظ عليها، مهما كانت العثرات أو لحظات الضيق والغموض التى يتعرض لها، منها الجانب الاستدلالى ومنها الجانب الخيالى الذى يتمكن من خلاله المبدع من المضى بالخيال ناميا من مرحلة إلي مرحلة، ومنها الجانب الوجداني أى الانفعالي الذى يخص مستوى التوتر والدافعية الذى ينبغى أن يحافظ عليه وهو يعمل، بحيث لا يزيد أو ينقص عند مدى معين يتناسب مع المناخ الأنسب للعملية الإبداعية، وذلك لكى يتمكن من مواصلة العمل بإيقاع معقول، إلى آخر تلك الخيوط التى أشرنا إليها فى أكثر من سياق، والتى رأينا أنها هى المسئولة عن إنجاز الفعل الإبداعى Creative Action فى كثير من المجالات خاصة فى مجال الرواية والشعر والمسرحية والفنون التشكيلية (حنورة، ١٩٧٧؛١٩٧٩؛١٩٩٠؛ ١٩٩٧، ١٩٩٨ مواضع متفرقة) فهل ياترى نستطيع أن نعثر فى مجال إبداع الفيلم على شيء من هذا القبيل ؟

إبداع الفيلم والفن التشكيلى :

المقصود فى هذا السياق بعلاقة الفيلم بالفن التشكيلى هو إنتاج مادة سينمائية عن أحد الأعمال الفنية التشكيلية، سواء كانت صورة أو حفراً أونحتاً . أو عن أحد المبدعين فى مجال من هذه المجالات . والمقصود بالفيلم هنا وفى هذا السياق الفيلم التسجيلى .

والفيلم التسجيلى، فيما أعتقد، لا يمكن، كما يتصور البعض أن يكون مجرد رصد توثيقى لنشاط من الأنشطة، بل أن الحقيقة المؤكدة هى أن الفيلم التسجيلى

الذى يدور حول الفن التشكيلى عمل معقد من أعمال الإبداع المركبة، خاصة إذا كان معدا بشكل درامى له منطق وحركة واتجاه، والجهد الذى يبذله المبدع جهد كبير، وربما يكون جهداً مضاعفاً

ولنأخذ على سبيل المثال الفيلم الذى أنتج عن الفنان " عبد البديع " (٣) وقام به المركز القومى للسينما بالقاهرة . إن المادة المتاحة عن هذا الفنان مادة ضخمة هى عبارة عن سيرة حياة شخص غير متعلم، فقير مكافح، له رحلة شاقة من العمل، حيث اشتغل عاملاً فى البيوت فترة، وكانت به رغبة الالتحاق بالجيش ولكنه يفاجأ برفضه جندياً فى الجيش وشعر بالإهانة التى لحقته فى هذا المجال، ثم وقع فجأة على استبصار بإمكانياته الإبداعية وربما كان ذلك بطريق الصدفة، وتسوقه الصدفة مرة أخرى إلى من يأخذ بيده ويتبنى إمكانياته الإبداعية ويساعده على التقدم، ويقدم له بعض الرعاية التى تكفل له القدرة على المواصلة فى المجال الذى اختار أن يتقدم فيه، وهناك بعد ذلك حياته الخاصة فى منزله، ومع المرأة التى ارتبط بها، ومع أبنائه، وكذلك علاقاته بالواقع الإجتماعى الذى يعيش فى وسطه . وسواء كان واقعا اجتماعيا حياتيا أو واقعا اجتماعيا فنيا، هذا الواقع الذى يعج بالمبدعين من أمثال عبد البديع والنقاد الذين يتعرضون بالنقد والتقويم لأعماله، وما يمكن أن يتداعى من هؤلاء أو من أولئك، ثم هناك طاقة عبد البديع على احتمال الفقر والمعاناة، وقدراته على النفاذ من دائرة الحصار الذى يفرض عليه من جهة أو أخرى، هذا الملف الهائل والذى يفيض بالمعلومات والأفكار والخبرات عن المبدع ... مطلوب توظيفه فى فيلم تسجيلى، ليس عن حياة عبد البديع فى حد ذاتها، ولكن أيضاً وربما بالدرجة الأولي عن فن هذا الفنان، أو بالأحرى عن عملية الإبداع الفنى عند هذا الفنان كنموذج أو عينة لغيره من المبدعين. ومن هنا فإن مهمة صانع الفيلم، لن تكون سهلة أو ميسرة، إن المطلوب منه أن ينتقى ويختار وأن يصنع المعادلة الصعبة بين سيرة الحياة وبين إبراز العناصر الفنية وكذلك العملية الإبداعية عند من يتحدث الفيلم عنه، أو بمعنى آخر مطلوب من مخرج الفيلم أن يكون باحثاً، أى مبدعاً بأسلوب الباحثين العلميين،

وليس ذلك فحسب، بل مطلوب منه أيضا أن يكون مبدعاً هو الآخر . أى بإيجاز عليه أن يكون :

(أ) باحثاً علميا .   (ب) مبدعاً فنيا .

ولكى يكون باحثا علميا فإن عليه أن يختار عينة ممثلة للمجال الذى يدرسه حتى يتمكن من الوصول إلى التعميم المطلوب، ثم عليه بعد ذلك أن يقوم بعملية التنظيم، وهذا التنظيم يقتضى بعد ذلك التقويم أو العمل من خلال هذا التقويم، وهنا يتشابه مجال العمل بين الباحث العلمى والمبدع الفنى بأعلى درجات الوضوح (سويف، فى الفصل الأول من هذا الكتاب).

من المناسب أن نتذكر فى السياق الحالي أن نطاق الفيلم التسجيلى محدود الزمن والمدى، وهو أيضاً محدد بعدد اللقطات التى يشتمل عليها، وبالتالي فإن المساحة المتاحة له من حيث الزمان والمكان مساحة محدودة، ومن هنا كانت الصعوبة فى هذا المجال .

ولقد عبر الفنان أحمد راشد[٤] عن هذه الصعوبة، وهو بصدد الحديث عن خبرته فى إبداع فيلم (يحى حقى: عطر الأحباب) خلال شهر ديسمبر ١٩٩٢ فى ندوة الظاهرة الإبداعية التى عقدت تحت إشرافى بكلية الآداب بجامعة المنيا، وكنت عميداً لها فى ذلك الوقت. لقد كانت حياة يحيى حقى المتسعة ومؤلفاته المتباينة الثرية من العوامل التى وقفت أمام المخرج وفى سبيله لتجعله يفكر فى أكثر من وسيلة لبناء العمل بشكل إبداعى. كان مطلوباً منه أن يوظف كل تلك الخبرات والمفردات فى سياق درامى جميل، يعطينا تلخيصاً وافياً عن وجدان وفكر وحياة هذا الرجل ... وكانت لحظات المعاناة التى مر بها المخرج أحمد راشد لا تقل ضراوة ولا تعقداً عن تلك التى كان يمر بها توماس مان الكاتب الروائى الألماني (الأمريكى) وهو يكتب روايته الخالدة «دكتور فاوستوس» عندما تكاثرت

(٤) تم عقد الندوة كواحدة من سلسلة ندوات أو مؤتمرات انعقدت خلال فترة عمادتي لكلية الآداب بجامعة المنيا بمصر في الفترة ما بين ١٠ أغسطس ١٩٨٨، و١٤ أغسطس ١٩٩٤

المفردات، وتأزمت الأحداث وتعقدت الأفكار واحتاج إلى فهم لبعض خصائص الإبداع الموسيقى ومدى معاناة المبدع فى هذا المجال، حين كان يعالج جانباً منه فى روايته، وحين أصيب بالمرض وهو يعمل، كل ذلك أشعره للحظة بقرب نهايته حتى أنه خشى كثيرا من أن يموت قبل أن ينجزه، وكانت معاناته الكبيرة، كيف يسرع لإنهاء العمل ... نعم إن إنهاء العمل الإبداعى فى كثير من الأحيان يمثل أزمة حقيقية بالنسبة للمبدع، وهذه دائما هى أزمة الانتقاء والتوظيف واشتقاق خط موصول، يتقدم منه المبدع فى نفق العملية الإبداعية الملئ بالمعوقات والمحبطات . (٢ – ب Mann, 1962) .

واذا ما رجعنا إلي الفن التشكيلى والإبداع السينمائى عنه، فإن المسألة هنا لا تقل صعوبة عن إبداع عمل سينمائى عن فنان روائى مثل يحيى حقى، بل ربما كان العكس هو الصحيح .

فنحن أمام فنان له حياته المعقدة وفلسفته الكامنة وراء اختياراته وتفضيلاته، وقد لا يكون واعياً بها، ونحن أمام قدراته الخاصة، وقد تكون قدرات خاماً مثل قدرات الفنان عبد البديع، ثم إن العملية الإبداعية وهى تختلف من سياق إلى سياق سوف تجعل مبدع الفن التسجيلى واقعا فى مأزق من نوع فريد، مأزق فهم المفردات والسياق، والتعامل معها على نحومخالف لما ألفه فى سياقات أخرى لا تحتاج منه إلى تلك الدقة والمهارة فى التقاط اللحظات والأفعال الدقيقة التى تكون هى اللحظات المكثفة فى رحلة للعملية الإبداعية عند المبدع التشكيلى .

نعم إن تعقد عملية الإبداع فى الفن التشكيلى تجعل القائم بها فى موقف المأزوم الباحث عن شيء يهرب منه دائما، بمعنى أنه وإن كان يعمل فى مجال مادى محدد أمامه، إلا أن هذا المجال المادى قد يكون مرناً كمجال صناعة الأفكار بالكلمات، حيث حرية الفكر هناك أقرب ما تكون إلي التوازى مع إمكانيات صياغة الجملة أو العبارة، أما فى الفن التشكيلى، فالموقف مختلف، إننا

أمام مفكر أو مُبدع لا يعتمد إبداعه على صياغة جملة أو عبارة من خلال كلمات مختزنة فى عقله، إننا أمام مبدع يصنع صيغة مادية معتمدة على صورة حسية، قد تكون صعبة أو متعثرة، أو تكون على درجة من الدلال والتمنع، بحيث تجعله غير قادر على معانقتها بسهولة، وهو لا يستطيع أيضا أن يشطب أو يلغى ما لا يروق له مما يكون قد أبدعه.

وغير ذلك كثير من معوقات العملية الإبداعية فى الفن التشكيلى، مضافاً إليها أيضا ميسرات كثيرة ومتنوعة وقد لا يلحق بها من فرط تدفقها .

كل ذلك يجعل العملية الإبداعية فى مجال التشكيل ظاهرة فريدة، وصاحبها أيضاً له الكثير من ملامح التفرد، سواء على مستوى الشخصية أو على مستوى الفعل والأداء الإبداعى .

وحين يأتى مبدع آخر هو مبدع الفيلم التسجيلى عن «الفنان» و«الفن التشكيلى» فإنه سوف يضيف إلي المشكلات الإبداعية الخاصة بمجال الفن مشكلات المبدع الذى يريد أن يتناوله، أو يتناول فنه بالمعالجة .

إن الفيلم التسجيلى مختلف عن الأفلام الطويلة الأخرى؛ فهو عبارة عن إيهام بواقع جديد، صاحب الفيلم نفسه وهو يعمل فيه قد لا يكون لديه الخيال الكافى للتنبؤ بمساره أو غايته، وربما يجد نفسه فى النهاية وقد اندمج فى بوتقة العمل ومضى فيه وأصبحت لديه ثروة هائلة من اللقطات، ويكون أمامها غير قادر على الاختيار، وحتى إذا اختار قد لا يكون قادراً على التنبؤ بمسار الدراما أو مواجهة الأحداث .

وعندما يتم الاختيار فإن خياله أيضاً لا يسبقه للاستبصار بالزوايا الجميلة التى يمكن أن يقدمها عمله . وفى النهاية يجد نفسه أمام مخلوق جديد، يراه لأول مرة مع أولئك الذين سوف يشاهدونه من بعد . العملية الإبداعية إذن فى مجال صناعة السينما التسجيلية لها مفرداتها ومعاناتها ولها أيضاً حدودها،

ولكن هذه المفردات الخاصة والمعاناة المتميزة والحدود الفريدة كلها قد تكون فى صالح العمل الإبداعى، لأنه بقدر ما تكون الظاهرة متميزة، وذات خصائص فريدة يكون المبدع أمام واقع خصب وثرى . وعلى الرغم من الاختيارات سوف تكون على أعلى درجة من المعاناة، إلا أن ما يتمخض عنه النشاط الإبداعى للمبدع بعد ذلك سوف يكون بالتالي عملاً فريداً ومتميزاً.

وقد يكون من المناسب فى هذا السياق الإشارة إلي عدة خصائص تميز العملية الإبداعية فى الفيلم التسجيلى، خاصة حين يكون الفنان يعمل فى مجال المعالجة الإبداعية فى مجال الفن التشكيلى .

أولاً : أن المبدع (أو المخرج عموماً) يحتاج إلي دراسة متأنية ودقيقة عن الموضوع أو الفعل أو الشخص الذى سوف يتعامل معه، وعلى الرغم من أن التفاصيل قد تكون كثيرة ومتنوعة، إلا أن قدرته على الاختيار والمغامرة بالاختيار مما ييسر للمبدع إنجاز عمل له سماته الخاصة، ومما لاشك فيه أن خبرة المخرج سوف تسعفه كما أن خياله وقدراته على التنبؤ سوف تجعل الاختيار أمامه على درجه معقولة من التوفيق، وكلما كانت العينة التى يختارها كافية للتمثيل للمفردات التى يريد معالجتها فى الفيلم التسجيلى جاء اداؤه موفقاً .

ثانياً : أن الموضوع الذى سوف يتعامل معه له خصائصه المتميزة وليكن لوحة أوتمثالاً على سبيل المثال . كذلك فإن قدرة المبدع (أو المخرج) على انتقاء زاوية التصوير والتحرك بالكاميرا إلي زوايا واتجاهات متنوعة والتركيز على بعضها دون بعضها الآخر، مما يدخل فى باب مواجهة مرونة خيال المخرج، ستمثل نوعاً من الصراع فى نفس المبدع، هذا الصراع سيتحول بالطبع إلي معاناة، ولكن المبدع سوف يكون قادراً بما وهب من أصالة Originality ومرونة Flexibity على الخروج من قوقعة هذا الصراع، والانطلاق فى لحظة الوصول متسلحاً باستبصار وقدرة على بناء دراما خيالية ليس لها نظير .

ثالثا: مفارقة أخرى لعلها تكون من أصعب المفارقات التى سوف تواجه المخرج وهى التعامل مع الضوء والظل عند قيامه بمعالجة لوحة أو تمثال . حيث أن العمل التشكيلى تمت صياغته أو إبداعه أساساً بالاعتماد جزئياً على هذا المتغير، والمخرج السينمائى له لغته أيضاً المعتمدة على نفس المتغير، وعندما يتم التعامل مع العمل التشكيلى سوف يجد المخرج أنه مطالب بأن لا يحرف رؤية الفنان التشكيلى فى استخدامه للأضواء والظلال، بمعنى آخر سيكون المخرج السينمائى مطالباً بأن يعيش على نفس مستوى فكر وإبداع الفنان التشكيلى. وقليلون هم أولئك الذين ينجحون فى اجتياز هذه الصعوبة .. ولكن المسألة الأساسية التى ينبغى عدم إهمالها أننا هنا بإزاء فن جديد، ومسئولية المخرج السينمائى مسئولية خاصة، وعليه هو وحده أن يقرر ويختار لأنه سوف يحاسب وحده عن حرية اختياره لهذه الزاوية أو تلك، أو هذا المنظور أو ذاك .

رابعاً: أن المبدع فى مجال الفن السينمائى، والتسجيلى على وجه الخصوص، محدد كما ذكرنا من قبل بالمسافة التى سوف يتحرك فيها وهى المدة الزمنية المتاحة له، ومن ثم فإنه مطالب بأن تكون لديه قدرة مرتفعة على التكثيف والتركيز، مع عدم إهمال التفاصيل ولا الحركة المتتالية والمتدفقة، وهذه القدرة هى ما أطلق عليه بعض باحثى الإبداع اسم الأصالة، وهى تعنى الندرة والجدة والملاءمة . ولكنها فى مجال التصوير والإخراج السينمائى تكتسب دلالة خاصة، لأنها تعمل من خلال عدد كبير من المبدعين وهم مطالبون جميعاً بأن يعزفوا معزوفة متسقة الأنغام، على الرغم من التنوع والتباين، وهذا هو الاختبار الحقيقى لمدى كفاءة المخرج مايسترو هذا العمل المعقد والمتعدد الأبعاد.

إن الصعوبة الحقيقية هنا هى القدرة على الإيحاء لجميع الأطراف بما يهدف إليه، وعليه أن يتحرك بجميع الأطراف ومن خلالهم نحو بلوغ الهدف المنشود متسلحاً باستبصار تخطيطى تنبؤى كلى لطبيعة الهدف الذى يريد الوصول إليه فى نهاية المطاف.

وهناك من المخرجين من يعتمد على نفسه فى صياغة السيناريو والقيام بعملية التصوير والاستعانة بالموسيقى الجاهزة، أى أن هناك مخرجين لديهم الدربة فى القيام بكل الأنشطة المطلوبة لإعداد الفيلم، ولكن هؤلاء قلة والمبدعون منهم نادرون .

عموماً يمكن القول بأن العمل الإبداعى فى مجال إعداد فيلم تسجيلى عن فن أو «فنان تشكيلى» عمل معقد ذو أبعاد متباينة، والذى يعمل فيه لا بد أن يكون كما قدمنا فناناً متباين الاهتمامات، متنوع القدرات، له من الدراية والدربة والخبرة ما يجعله قادرا على الجمع بين المتناقضات، والتوليف ما بين الأشتات والمتباينات، ليصيب الهدف من أقرب طريق، ويصل إلى بغيته فى أيسر سبيل، كما يقول عبد القاهر الجرجاني . (انظر: حنورة،١٩٩٠)

وما يشير إليه عبد القاهر الجرجاني هو ما توصل إليه الباحثون المحدثون فى السنوات الأخيرة، حيث بدا واضحاً أن العملية الإبداعية فى أى مجال من المجالات محتاجة إلي ذهن متوقد «أى قدرة عقلية عالية» مضافاً إليها خيال خصب طليق محلق فى الآفاق المتعددة، وقادر على أن يتجاوز المصاعب والعقبات، مع انفعال مدفوع نحو إنجاز العمل، بحب ومتعة ودربة على صب المعطيات التى يصل إليها باعتبارها مضموناً للعمل، فى قالب جمالي ذى إيقاع مناسب .

وهذه الأبعاد هى الأبعاد الأربعة المكونة لوحدة السلوك (بعد معرفى، وبعد وجدانى، وبعد جمالي تعبيرى، وبعد ثقافى «مضمون») . وحين يصل المبدع لتوظيفها فإنه يتصف بأعلى درجة من درجات الفعالية، وتنشأ شرارة الإبداع والتى نجد أنها منطلقة بالمبدع إلي تحقيق الغاية من أدائه، وحين تتحقق تلك اللحظة يكون المبدع واقعاً فى قبضة العمل، وبنفس الدرجة يكون العمل أيضاً فى قبضته، بمعنى أن المبدع يضع نفسه حينئذ فى خدمة العمل، ويكون قادراً على أن يستميل كل استعداداته وانفعالاته ودوافعه، وتوظيفها لإنجاز المهمة التى هو

بصدد أدائها، فى نفس تلك اللحظة تكون عناصر العمل منقادة للمبدع، أى لا تقاوم رغبته فى الاندفاع إلي الأمام. إنها لحظة سحرية عجيبة ونادرة، لحظة التوهج والإنطلاق، لحظة الإنصهار فى بوتقة العمل الإبداعى، فى نفس تلك اللحظة يكون الأساس النفسى الفعال Psychic Functional Constitution فى أحسن وأرقى مستوياته، وتكون النتيجة سلوكاً فعالاً وناتجاً إبداعياً متفوقاً.

وفى حديثه عن عمليات الإبداع للفيلم التسجيلى يقول أحمد راشد : إننى أقضى مئات الساعات باحثاً ومنقباً ودارساً لكل الأحداث والتفاصيل والجزئيات المتعلقة بالموضوع الذى أريد أن أنجزه دون أن أصاب بالملل، هناك لحظات أشعر فيها بفقدان الطريق، ولحظات أخرى أشعر فيها بالإرهاق ولكننى أستعين دائماً بالتفاؤل والاستبصار، أنظر إلي الموضوع من زواياه المتعددة، وإذا أغلق طريق أبحث عن طريق آخر، تثور مشكلة فأبحث لها عن حل، تنقصنى معلومات فأبحث وأدرس، تواجهنى عقبات لا حدود لها، ولكن المتعة التى تتحقق لي وأنا أعالج تلك العقبات لا يمكن وصفها ... هناك مشكلات كثيرة، بعضها يخص نقص المعلومات وبعضها يتعلق بتعارض بعض الأمور.

وعن تدفق العمل عبر رحلة الأداء يقول أحمد راشد : هناك خط متصل للعمل، ولكن هذا الخط ليس خطاً واحداً، إنه خط متصل بخيوط عديدة بعضها متوازٍ وبعضها متشابك، ولكن هناك محطات تنكشف فيها الأمور وتتضح الرؤية، ومنها ما يحدث الانطلاق.

ويستطرد قائلاً : العمل الإبداعى فى مجال الفيلم التسجيلى لا يهدف فقط إلي تشكيل جمالي، وإن كان هذا واردًا، ولكن الأهم منه أن له قيمة اجتماعية ... إنه يصنع الرسالة التى يريد أن يرسلها إلي الآخرين، ليس بالضرورة الآن ولكن ربما فى ما سوف يأتى من أيام. إنه رسالة الحاضر والمستقبل، وليس فحسب رسالة الأنا إلى الآخر، إنه انتقال بالواقع أو بالحاضر إلي دائرة المستحيل. إنه يشبه صناعة المعجزة.

وحين نحلل كلام هذا المخرج، فإننا نكتشف أننا أمام ظاهرة إبداعية ذات تميز وخصوصية؛ صحيح أنها عملية إبداعية شأنها شأن باقى العمليات الإبداعية فى المجالات المختلفة، ولكنها مع ذلك لهامذاقها وطابعها الفريد . أجل لها مراحل ولها خط متصل (مواصلة الاتجاه) ولها مناخ عقلى ذو أبعاد فرعية من أهمها الانتقاء والاختيار والأصالة والمرونة، ولها أبعادها الوجدانية، الدافعية والانفعالية، ولها جوانبها الجمالية المتمثلة فى التشكيل والاستمتاع والتقويم الإبداعى، ويبقى أن مضمون العمل الإبداعى هو الذى يحدد شكل ودرجة ثبات الأداء الإبداعى عند صانع هذه الرسالة الإبداعية .

إننا أمام مجال يحتاج إلي سيطرة كاملة ومستبصرة من المبدع، تلك السيطرة التى تضعه فى مصاف المبدعين ذوى الاستعدادات المتنوعة وذوى الخصائص القيادية والذى يسبح وسط الدوامة بكفاءة واقتدار . ومجال الفيلم التسجيلى، كما قدمنا، مجال متنوع الأبعاد . والمبدع حين يعمل فهو محتاج كما ذكرنا إلي قدرات عقلية وخصائص وجدانية وسمات تعبيرية وخلفية ثقافية، مضافاً إلي كل ذلك دربة وخبرة ودراية ومعرفة بالطريق الذى يمضى فيه والمجال الذى يتحرك من خلاله . أما الخط الممتد نحو الغاية الأخيرة فهو الطريق الصعب الذى يرتاده لأول مرة، والإنجاز الذى يحقق فيه أيضاً إنجازاً جديداً لم يسبق له ولا لغيره أن حقق مثله .

إنه مغامر فى سياق مجهول الأبعاد، وهو وحده القادر على أن يحدد بوصلة كيانه النفسى كله : إلي أى اتجاه يمضى، وفى أى طريق يسير، من أجل أن يحقق إنجازاً متفرداً ذا طابع أصيل .

المراجع

١- يمكن الرجوع فى ذلك إلي الكثير من المراجع الأصلية وأهمها.

A- Gilford J.P. (1971) The Nature of Human Intelligence , Printice Hall , New York.

B - ------ (1979) Cognitive Psychology, Edits publish; San Diego, Colifornia, .U.S.A

ومن المراجع العربية :

(أ) عبد الحليم محمود السيد (١٩٧١) **الإبداع والشخصية**، دار المعارف، القاهرة .

(ب) مصطفى سويف (١٩٧٠) **الأسس النفسية للإبداع الفنى فى الشعر خاصة**، دار المعارف، القاهرة .

(جـ) مصرى حنورة (١٩٩٧) **الإبداع من منظور تكاملى**، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة .

(د) مصرى حنورة (١٩٩٤) **مسيرة عبقرية: رحلة فى عقل نجيب محفوظ**، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة

٢- من أجل المزيد من التفاصيل عن عملية الإبداع يمكن الرجوع إلي العديد من الكتب باللغة العربية ومنها للمؤلف :

(أ) **الإبداع من منظور تكاملى** (١٩٩٧)، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة

(ب) **الأسس النفسية للإبداع الفنى فى الرواية** (١٩٧٩) الهيئة العامة للكتاب، القاهرة

(جـ) **الأسس النفسية للإبداع الفنى فى الشعر المسرحى** (١٩٨٦) الهيئة العامه للكتاب، القاهرة .

(د) **الأسس النفسية للإبداع الفنى فى المسرحية**، ط٢، (١٩٩٠) دار المعارف، القاهرة .

(هـ) **الخلق الفنى** (١٩٧٧)، دار المعارف، القاهرة .

والدكتور / مصطفى سويف انظر المرجع السابق (١٩٧٠) .

وللدكتور / شاكر عبد الحميد

- **الأسس النفسية للإبداع الفنى فى القصة القصيرة** (١٩٩٢)، الهيئة العامه للكتاب، القاهرة .
- **عملية الإبداع الفنى فى فن التصوير** (١٩٨٧)، عالم المعرفة، الكويت

٣ - الإشارة هنا إلى الفيلم التسجيلى عن الفنان عبد البديع الذى أنتج بالمركز القومى للسينما، بمدينة الفنون بالهرم، الجيزة، القاهرة (ج.م ع)

٤ - الإشارة هنا إلى فيلم، يحى حقى - عطر الأحباب، الذى أنتجه المركز القومى للسينما، وأخرجه الفنان أحمد راشد.

الفصل الثامن

المسرح وجمهوره:
دراسة نفسية فى عملية الاتصال والتذوق الفني

مقدمة :

الجانب النفسى فى عملية الاتصال (خاصة فى موقف التذوق الفنى) مازال حتى الآن يحتاج إلى جهود مكثفة من أجل الوصول إلى تحديد العوامل المؤثرة فى تلك العملية، بداية من خصائص الرسالة وانتهاء بالأثر الذى تتركه هذه الرسالة فى سلوك المتلقى المتذوق. وتشير نتائج البحوث الإمبيريقية إلى أن هناك العديد من المشكلات التى لم تزل محتاجة إلى المزيد من البحث قبل أن نفهم بشكل كامل الشروط التى فى ظلها يكون العرض المباشر لعناصر الرسالة أكثر فاعلية من العرض المضمر، خاصة فيما يتعلق بالتأثير على اتجاهات المتلقى (حنورة، ١٩٨٥، ص ص١٢٠-١٢١) .

وقريب من ذلك ما كشفت عنه دراسة سبق وأجريناها على تأثير الصورة (كرسالة) على سلوك المتلقى (المتذوق)، وذلك عند مقارنتها بتأثير الكلمات (الألفاظ) المكتوبة والتى تعبر عن مضمون الصورة، وقد كشفت الدراسة عن أن الصورة، وهى رسالة ذات مغزى مضمر إلى حد ما، كشفت الدراسة عن أنها أكثر فاعلية (حنورة، نفس المرجع، ص٨٥- ١٠٥) .

وعلى الرغم من أن هناك كتابات كثيرة بدأت تظهر حول عملية الاتصال من خلال الأعمال الفنية - فى مستوياتها المختلفة، مستوى الفرجة ومستوى

التذوق الفنى، ومستوى النقد العلمي – إلا أن دراسة ديناميات العملية فى شكلها الحى مازالت تحتاج إلى جهود كثيرة حتى يمكن الكشف، وبدقة، عن الخصائص العملية التى تحكم مسار هذه العملية، خاصة وأن الجانب الأكبر منها يتم ليس فحسب من خلال صنع رسالة أو إعداد قناة جيدة أو تهيئة الظروف المحيطة بالإرسال والاستقبال، بل إن ما هو أكثر أهمية، فى تقديرنا يتعلق بما هو كامن فى نفوس الأطراف الضالعة فى الإرسال والاستقبال، أى خصائص وديناميات عملية التفاعل النفسي، بما يغلف هذه العملية من أسرار وغموض، وهو ما يشير إليه فاولز والكسندر بقولهما : «.. تعد الرسالة لتناسب المعاني القيمة لدى المتلقى، حيث إن المتلقى يلعب دورا نشطاً فى تحديد طبيعة الرسالة، وفى تحديد ما إذا كانت ستحقق الاستجابة المرغوب فيها» (Faules & Alxander, 1978 P19) وما يشير إليه هذان الباحثان ليس إلا جانبا محدودا من الطبيعة المعقدة لعملية الاتصال ذات البعد الرسائلي وذات الهدف المحدد سلفا، فما بالنا بعملية اتصال ذات طبيعة مغايرة إلى حد ما كتلك التى تتم من خلال عمل فنى موجه إلى فئة من المتلقين كالعمل المسرحى مثلا، هذا فضلا عن إبداع عمل من الأعمال مفترض أن هناك من يتلقاه بدرجة أو بأخرى من درجات الوعى والانتباه (حنورة ١٩٩٧، ص ص ٢١٧ –٢٣٣) .

والحقيقة أن الدراسات النفسية محدودة فى هذا الجانب، ولا تتناسب مع حجم وأهمية المسرح أو غيره من أساليب الاتصال ذات الوجه الفنى، وهو الأمر الذى دعانا إلى مواصلة دراسة هذا الموضوع، فقدمنا عددا من الدراسات بدأت بدراسة عملية الإبداع لدى كتاب المسرح، ودراسة عن المسرح كوسيلة اتصال، ودراسة عن المسرح وتنمية السلوك الإبداعى عند الأطفال (حنورة،١٩٩٠، ١٩٨٥، ١٩٨٦) وقد كان اهتمامنا فى معظم هذه الدراسات منصبا على عملية الإبداع أو على عنصر الرسالة فى المسرح، أما دراسة المسرح وتأثيره على المتلقى فهذا ما تحاول الدراسة الحالية أن تنهض به، بعد أن قدمنا دراسة عن المسرح كوسيلة اتصال (حنورة، ١٩٨٥، مرجع سابق) .

أهمية المسرح ونطاق تأثيره فى المتلقى :

يقول لوركا: «إن المسرح أداة من أقوى أدوات التعبير ومن أكثرها فاعلية فى تثقيف الأمة، وهو البارومتر الذى يكشف عن عظمة هذه الأمة أو اضمحلالها. إن المسرح الموجه توجيها حسنا فى فروعه المختلفة من التراجيديا حتى الفودفيل، يمكن خلال بضع سنوات أن يغير من مدى حساسية الشعب» (لوركا، ١٩٦٦، فى: بلوك سلنجر، ص ١٧٨).

ويقول جيرودو ما يؤكد قول لوركا إذ يذهب إلى أن المسرح هو الشكل الوحيد للتربية الروحية والفنية للأمة، وهو النشاط الوحيد المناسب للكبار والصغار على السواء، والسبيل الوحيد الذى يمكن الجمهور المتواضع وغير المثقف من الاتصال بأعظم ألوان الصراع اتصالا مباشراً . ويبحث الجمهور فى المسرح عن نظرة إلى المستقبل، لأنه ليس هناك مسرح لا يكون فى الوقت نفسه تنبؤا .. ليس ذلك التنجيم الزائف الذى يطلق على الأشياء أسماء، ويضرب لها مواعيد، بل تنبؤا حقيقيا وهذا هو التصوير الدرامى، (جان جيرودو، ١٩٦٦، فى: بلوك سلنجر، ص ١٨٥) .

ويقول بريخت: «إن المسرح يبقى هو المسرح حتى عندما يصبح مسرحا تعليميا، وهو ما دام مسرحا جيدا فلا بد أن يسلى» (نفس المرجع السابق ص ٢٠٥).

فما هو يا ترى السر الكامن وراء هذه الأهمية الخاصة للمسرح، وما هى الجاذبية الفريدة التى تجعل لهذه الأداة الاتصالية كل هذا السحر ؟ ربما نجد الإجابة من خلال الرجوع إلى ذلك الجهد التراكمى الذى يقدمه لنا عدد من الباحثين فى مجال الاستطيقا التجريبية فى مقدمتهم بيرلين وزملاؤه، هذا الجهد الذى أفرز عددا من النتائج السيكولوجية للتذوق الفنى، فالعمل حين يستثير المتلقى لكى يقف أمامه طويلا ويجيل فيه النظر ويتعمق بالفكر وينتقل بالقياس والاستدلال من مقدمة يطرحها موضوع التذوق إلى نتيجة تترتب على هذه المقدمة، أو تتشكل بناءً على معطياتها أو على جزء من تلك المعطيات، حينئذ

نكون أمام سلوك استكشافى (Berlyne,1974) والمسرح يكاد يكون هو الفن الوحيد الذى يجمع بين التواصل الحى (التفاعل المباشر)، والغموض والرمز وعدم المباشرة والنمو المتصاعد، ليس على خشبة المسرح فحسب، بل وفى نفس المتلقى أيضا وفيما يتم من تواصل بين عناصر العرض وجمهور الصالة، وهو ما يجعلنا أمام سلوك استكشافى متبادل من طراز فريد .

وفضلا عن ذلك فإن المسرح يعرض لقضايا الحياة اليومية، وإن كان ذلك يتم من خلال صيغة رمزية غير مباشرة، وهذه القضايا فيها دائما اتجاهان متضادان أو أكثر، ومهمة العمل المسرحى هنا هى عرض القضية باتجاهاتها المتباينة، وعلى المتلقين أن يصدروا الحكم فى النهاية . ومن ثم فالمسرح كما يقول جان بول سارتر : لم يكن فى بدايته يتضمن طقوسا دينية وحسب، وإنما يتضمن بلاغة أيضاً . فكر فى شخصيات سوفوكليس ويوروبيدس بل واسكيلوس.. انهم كلهم محامون، إنهم يتقدمون ولديهم قضية يدافعون عنها، وفى الوقت نفسه يقف آخرون موقفا مضادا ويتكلمون ضدهم ..وفى النهاية تقع كارثه يتم فيها الحكم على الجميع .. (من حوار دار بين سارتر وكينيت تينان الناقد المسرحى لجريدة الأويزرفر، ونشر بعددى ١٨، ٢٥ يونيه ١٩٦١ بالأويزرفر)

وإذا كان هذا هو شأن المسرح، فليس ثمة شك فى أنه يستحق بذل الجهد ليس باعتباره أسلوبا للاتصال وكفى، ولكن أيضا لأنه وسيط ملائم لدراسة بعض أبعاد العملية الاتصالية فى شكل له تفرده وتميزه .

هدف الدراسة الحالية:

تهدف الدراسة الحالية إلى الكشف عن العلاقة بين المتلقى (جمهور المسرح) وباقى عناصر العملية الاتصالية (المصدر والقناة والمضمون) والتى يقدمها العرض المسرحى، وذلك من خلال دراسة إمبيريقية نتوجه فيها إلى عدد من مشاهدى المسرح من الذين يتعرضون بدرجات متفاوته من الكثافة لتأثير المسرح، على النحو الذى نعرضه فيما يلى من استعراضنا لأبعاد المنهج الذى اتبعناه فى إجراء هذه الدراسة .

منهج الدراسة :

سيتضمن حديثنا عن المنهج إشارات إلى كل مما يلى :-

أولاً : العينة

ثانياً : الأداة

ثالثا : جمع المادة

أولا : العينة :-

يختص التقرير الحالى بالحديث عن عينة طلاب الجامعات وعلاقتهم بالمسرح ومدى الأثر الذى يمكن أن يقع عليهم من مشاهدته .

وقد حرصنا، فيما يتعلق بجمهور الدراسة الحالية، على التوجه إلى طلاب أربع جامعات، يمثلون ثلاثة من أقاليم مصر وتضم المجموعات الفرعية التالية:

١ - ١٠٤ طلاب من الوجه القبلى يدرسون بكلية الآداب بجامعة المنيا - أقسام الفلسفة وعلم النفس والاجتماع واللغة العربية، وتتراوح أعمارهم بين ٢٠-٢٢سنة

٢ - ٥١ طالباً من الوجه البحرى يدرسون بكلية التربية بجامعة الزقازيق فرع بنها، وتتراوح أعمارهم بين ٢٠-٢٢ سنة.

٣ - ٦٧ طالبا يدرسون بكلية الآداب بجامعة القاهرة أقسام الفلسفة وعلم النفس والاجتماع، وتتراوح أعمارهم بين ٢٠-٢٢ سنة .

٤ - ٥٩ طالباً يدرسون بالمعهد العالى للفنون المسرحية، بأعمار ما بين ٢٠-٢٢سنة.

ثانيا : الأداة :

استخدمنا فى الدراسة الحالية استخباراً صمم خصيصا لها (انظر الملحق فى نهاية الفصل). وقد كان هدفه الأساسى هو دراسة سلوك مشاهدى المسرح،

من حيث علاقة هذا السلوك بمشاهدة المسرح، والاقتراب من مستويات هذا التأثير لدى قطاعات مختلفة ممن يتعرضون له بدرجات مختلفة .

وتدور الأسئلة حول مشاهدة المسرح من عدمه وعلاقة رأى المشاهد بما يشاهد فى المسرح، وتأثره بعناصر المشهد الذى يراه، وأنواع العروض التى تؤثر فيه، ثم عن الأثر الاجتماعى للمسرح من حيث إثارة الجدل بين المشاهدين، ثم عن الأثر الممتد للمسرحية على المشاهد قبل وأثناء وبعد مشاهدتها، ثم رأى المفحوص فى تأثير مشاهدة المسرح، ليس عليه فحسب، ولكن أيضا على المشاهدين الآخرين، ومقارنة هذا الأثر بأثار أساليب الاتصال الأخرى كالسينما والإذاعة والتليفزيون والصحف والكتب.

وقد تمت صياغة الاستخبار بشكل يسمح للمفحوص بإثبات اجابته بنفسه، وكانت التعليمات واضحة، وكانت فئات الاجابة محددة بشكل لا يسمح بالخلط أو الغموض .

وقد تم حساب ثبات الاستخبار بتطبيقه مرتين على ٦٠ طالبا وطالبة بفاصل زمنى قدره أسبوعان بين التطبيق الأول والتطبيق الثانى.

وقد تأكد لنا أن أسئلة الاستخبار قد حققت الثبات المطلوب والذى يمكن الاعتماد عليه (متوسط معاملات الإتفاق ٨٥ ٪) . فإذا ما أضيف إلى ذلك أن إجابات الاستخبار تُكوِّن فيما بينها تجمعا ذات منطق واضح ومتسق، وهو ما سوف يجئ تفصيل القول فيه عند استعراض النتائج، تأكد لنا أن هناك ما يمكن أن نطلق عليه اسم الاتساق الداخلى، ويعد نوعا من الثبات والصدق أيضاً، وهو ما أشار إليه وأخذ به كثير من الباحثين .

(هيئة بحث تعاطى الحشيش، التقرير الأول، ١٩٦٠، ص ١٠٦-١٠٧)

ثالثا : التطبيق :

تم تطبيق الاستخبار على الطلاب بواسطة الباحث وحده أحياناً، وأحيانا أخرى تعاون معه عدد من الزملاء، وكان التطبيق يتم جمعياً.

نتائج الدراسة:

يتضمن التقرير الحالى استعراضنا لنتائج التحليلات الاحصائية المباشرة لإجابات المفحوصين . وقد تم إجراء تحليل باستخدام اختبار (كا٢) لاتجاهات الإجابة بين المجموعات الأربعة على كل سؤال، وقد وجد أنه فى معظم الأسئلة لم يكن ثمه خلاف فى اتجاهات إجابات المجموعات الأربعة، ومن ثم فقد نظر إليها على أنها مجموعة واحدة كبيرة .بعد ذلك كان التركيز على الكشف عن اتجاهات الإجابة لدى العينة ككل على كل سؤال، بما يمكن أن يوضح طبيعة سلوك المشاهدين بإزاء كل بند من البنود المفحوصة .

اتجاهات النتائج :

يمكن تقسيم نتائج الدراسة إلى الأقسام التالية :

أولا : بعد الذهاب إلى المسرح ومشاهدته: وتدور حوله الأسئلة ١، ٢، ٣، ٤.

ثانيا: تفضيلات المشاهدين : وتدور حول هذا البعد الأسئلة: ٥، ١١ ب، ١٢، ١٤، ١٦، ١٨، ١٩، ٣٩، ٤٢ .

ثالثا : أثر المسرح على المتلقى : وتدور حول هذا البعد الأسئلة :

٦ ، ٧، ٨، ٩ ، ١٠، ١١ أ، ١١ج، ٢٤، ٢٥، ٢٦، ٢٧، ٢٨، ٢٩، ٣٠ ، ٣٦.

رابعاً : ديناميات عملية المشاهدة : وتدور حولها الأسئلة أرقام :

٢٠، ٢١، ٢٢، ٢٣، ٤٠، ٤١، ٤٢، ٤٣، ٤٥ .

خامسا : البعد الخاص بموقع المسرح بين وسائل الاتصال الأخرى وانتشاره بين قطاعات المشاهدين، ويضم الأسئلة :

٣١، ٣٢ ،٣٤،٣٥، ٣٦،٣٧،٣٨، ٣٩ .

أولا : الذهاب إلى المسرح :

أقر ٧١,٤٢ ٪ من العينة (٢٧٣) بأنهم يشاهدون المسرح، وقد لوحظ أن أكثرية مشاهدى المسرح هم طلاب الفنون المسرحية . أما عن آخر زيارة لهم

للمسرح فقد اتضح أن التوزيع غير متجانس، إذْ ظهر أن طلاب القاهرة والفنون المسرحية أكثرهم ذهاباً للمسرح . وفيما يتعلق باعتبار المفحوص نفسه مترددا منتظما على المسرح فقد قرر أغلبية المفحوصين أنهم لا يعتبرون أنفسهم كذلك .

ونفس الأمر أيضا بالنسبة للسؤال الرابع حيث اتضح أن معدلات الذهاب إلى المسرح غير منتظمة وتتم معظمها حسب الظروف، وقد جاءت إجابات الأغلبية (٢٠٠) فى مقابل (٤٨) من الذين أجابوا على هذا السؤال بنسبة ٨٠٪ يذكرون أنهم يذهبون حسب الظروف .

وكما هو واضح من استعراض إجابات الطلاب على هذا البعد فإن أغلبية الشباب يقررون أن المسرح ليس شيئا أساسيا فى حياتهم، وأنهم يشاهدونه حسب ما تسمح به ظروف الحياة .

ثانياً : تفضيلات المشاهدين :

يسأل السؤال الخامس المشاهدين عن أنواع المسرحيات التى يفضلونها، وقد مالت إجابات الأغلبية إلى أنهم يفضلون اللون الكوميدى وقد جاء الترتيب على النحو التالى: ١٩٣ بنسبة ٧٠,٣٢٪ من العينة الكلية يميلون إلى الكوميدى، ١٣١ بنسبة ٤٧,٩٨٪ يميلون إلى التراجيدى، وقيل ٤٤ بنسبة ١٦,١١٪ إلى اللون الاستعراضى

وفى السؤال ١١ب كان الاستفسار عن نوع المسرحيات التى تجعله يغير موقفه (أو رأيه أو فكره أو إتجاهاته) فظهر أن ٣٥٪ (ن= ٢٧٣) يقررون أنها الكوميديا، ويقرر ٤٢٪ أن اللون التراجيدى هو الأكثر تأثيرا فيهم، وتوزعت النسب الباقية بين اللّون الاستعراضى والألوان الأخرى .

ومن الواضح أنه على الرغم من ميل الشباب إلى مشاهدة الكوميديا، إلا أنهم يعترفون أنهم حينما يكونون بإزاء مواقف جادة تتطلب التغيير فإن المسرح التراجيدى هو الأكثر تأثيرا .

وفى السؤال ١٢ سئل المشاهدون عن أكثر عناصر المسرحية تأثيرا، فجاء المضمون أولا بنسبة ٥١,٦٤٪ ومعه فى نفس المرتبة التمثيل ٥١,٦٤٪ أيضا ثم الالقاء بنسبة ٣٥,١٦٪، ثم الإخراج بنسبة ٢٦٪، ثم الديكور بنسبة ١٧٪ . ومن الواضح أن اهتمام مشاهد المسرح ينصب على الفعل والحركة (التمثيل) والحوار والمضمون وهما العنصران اللذان يساهمان فى نمو المسرحية وتطوير أحداثها، إذا نجح المخرج فى إبراز ذلك وجعل المتفرج لا يحس بوجوده (أى بوجود المخرج)، كان أكثر نجاحا من المخرج الذى يصر دائما على الاعلان عن نفسه .. ويرتبط بذلك أيضا ما قرره المشاهدون بخصوص ما تثيره عناصر المسرحية من مناقشات (س ١٤)، فجاء التمثيل فى المرتبة الأولى بنسبة ٥٤٪ ثم المضمون بنسة ٦٤,٥١٪ ثم الالقاء بنسبة ٣٣٪ ثم الاخراج بنسبة ٢٤٪ ثم الديكور بنسبة ١٥,٧٥٪، ثم الصوت والضوء بنسبة ٣٢,٧٪ .

والتوزيع بهذا الشكل يلتقى مع توزيع الاجابات على السؤال ١٢، وهو ما يرتبط أيضا بإجابات المفحوصين على السؤال ١٦، الخاص بما يحركهم لتبنى وجهة نظر معينة أثناء مناقشة العمل الفنى، فجاء الترتيب على النحو التالى:

مضمون المسرحية بنسة ٢٧,٦٣٪ ثم الأداء التمثيلى ١٨,٥٪، وأمور أخرى ١,٤٦٪ ومن الواضح أن المضمون والتمثيل لهما أهمية كبيرة فى تحريك وتكريس وجهة النظر لدى المشاهد .

فإذا ما انتقلنا إلى ما يدور حوله النقاش بعد مشاهدة المسرحية (س١٨) وجدنا أن الهدف والمضمون يأتيان أولا بنسبة ٦٠,٠٧٪ وطريقة التمثيل بنسبة ٢٩,٦٧٪ ثم القيم الجمالية والفنية بنسبة ٢٦,٣٧٪ ثم الاخراج بنسبة ١٥,٧٥٪.

وترتبط بذلك إجابات المفحوصين على السؤال رقم ١٩ الذى يسأل عن أكثر هذه الامور (السابقة فى السؤال ١٨) إثارة للخلاف فيقرر ٤٤,٣٢٪ بأنه المضمون، ثم التمثيل ١٦,٨٤٪ ثم القيم الجمالية ١٦,١١٪ ثم الإخراج بنسبة ١٣.٩١٪ .

وفى السؤال ٣٩ وهو الذى يسأل عن نوع العرض الذى يلقى ترحيبا من الجمهور يشير ٨٧.٥٤٪ من العينة الكلية إلى أنه العرض الكوميدى، ويقرر ٨,١٢٪ بأنه العرض التراجيدى ثم يشير ٨,١٢٪ بأنه اللون الاستعراضى.

والنتائج متسقة فيما بينها، ويؤكد بعضها صدق البعض الآخر، وتركز على حقيقة على جانب كبير من الأهمية هى أن الكوميديا أصبحت المتنفس الذى يلجأ إليه الناس هربا من صعوبات حياتهم، وحيث إن المضمون له أهميته وأسبقيته فى التأثير فإن الاتجاه ليس إلى الكوميديا التى بلا مضمون، ولكن المشاهد يحتاج إلى الكوميديا ذات الهدف والمضمون والقيمة الفنية، وهو ما يتأكد من اجابات المفحوصين على السؤال (٤٢) الخاص بأكثر عناصر المسرحية تأثيرا وجذبا . إن الغالبية تشير إلى أن التمثيل يؤثر فى الجمهور بنسبة ٧١,٠٦٪ يليه المضمون بنسبة ٥٠,٩١٪ ثم الاخراج ٢٤,١٧٪ ثم الديكور بنسبة ١٢,٤٥٪ ثم الإضاءة والصوت بنسبة ٦,٥٩٪ .

والإجابات متسقة مع ما سبق ولاحظناه من اجابات أخرى فى هذا القطاع الخاص بتفضيلات المشاهدين والاهمية النفسية لأنواع العروض المسرحية وللعناصر المختلفة فى العرض الواحد .

ثالثا: أثر المسرح على المتلقى :

أشرنا من قبل إلى أن الأسئلة التى تدور حول هذا البعد هى ٦ ، ٧، ٨، ٩، ١٠، ١١أ، ١١ج، ٢٤،٢٥، ٢٦،٢٧،٢٨،٢٩،٣٠، ٣٦ . وفى السؤال رقم ٦ يقرر ٩٠,٤٧٪ من العينة الكلية (٢٧٣) أنهم يستفيدون عموما من مشاهدة المسرح، وفى (س ٧) يشير ٣٥.٥٣ ٪ أنهم يستفيدون منه المواعظ، ويقرر ٢١,٩٧٪ أنهم يكتسبون منه قيما نافعة، ويؤكد ١٠,٢٥٪ أنهم يذهبون للتسلية وقضاء الوقت .

وواضح أن الثقافة هى الهدف الذى يذهب من أجله الناس إلى المسرح .

فى السؤال ٨، وهو يدور حول تغيير الرأى بعد مشاهدة المسرح يقرر ٧٦,٤٤٪ (ن= ٢٥٩) أنهم يغيرون بعض آرائهم، وهى نتيجة مهمة وتحتاج إلى

مزيد من الفحص والاستقصاء . وفى السؤال رقم ٩ نرصد الأمور والآراء التى يؤثر بها المسرح لدى المتلقى فنلاحظ أن ٥٧,٨٧٪ يقررون أنها العلاقات بين الناس، ويقرر ٤٢,١٢٪ انها أمور المعيشة، ثم يقرر ٣٧,٣٦٪ أن الأخلاق والدين هى التى تتأثر، ثم يرى ٣١,١٣٪ أن الافكار السياسية تتأثر بالمسرح، وفى السؤال رقم ١٠ نجد أن الجانب الفنى هو ما يهمهم ويؤثر فيهم . أما بالنسبة للسؤال رقم ١١ أ فتشير الإجابات إلى أن ما يتعلق بالعلاقات الانسانية لدى المشاهد هو أكثرالجوانب تأثراً : يقرر ذلك ١٧٦ (من ٣٣٦) بنسبة ٣٢,٢٠٪ ثم أمور المعيشة ١٩.٩١٪ ثم الأخلاق والدين بنسبة ٩.٧٤٪ . وفى السؤال الخاص بتغيير الرأى فى الحياة بناء على مشاهدة المسرحيات يقرر ٦٧.٣٪ بأن هذا يحدث فعلا . وفى السؤال (١١ج) يقرر ١١٠من (٢٦٥) بنسبة ٤١.٥٪ أن مواقف المعاملات الانسانية تؤثر بنسبة ٢٣,٠١٪ . وفى السؤال ٢٤ والذى يسأل عن تبنى المشاهد لوجهة نظر معينة بعد مشاهدة المسرحية يجيب ٢١٢ بنسبة ٨٠,٩١٪ بنعم وفى السؤال ٢٥ والذى يسأل عن اتجاه هذا التغيير الذى يطرأ على السلوك بعد مشاهدة المسرح، يقرر ٥٨٪ بأنه خاص بتحسين ظروف الناس، ويقرر ٤٩,٥٢٪ بأنه يتعلق بمصير الإنسان وحريته، يلى ذلك التأثير فى القيم الانسانية بنسبة ٤٤,٨١٪، ثم القيم الفنية بنسبة ٢٩,٧١٪ ثم الرجوع إلى اخلاق السلف بنسبة ٢٧,٥٣٪.

ومن الملاحظ أن الاهتمام بالواقع الاجتماعى والقيم الإنسانية ومصير الإنسان وحريته هى أهم ما يمتد إليه تأثير المسرح فى اتجاهات المشاهدين ومعتقداتهم .

أما بالنسبة للسؤال ٢٦، الذى يسأل عما اذا كانت المسرحية تؤثر فى السلوك فيجيب ٢٥٣ بنسبة ٩٢,٢٥٪ بنعم (ن=٢٧١). وفى السؤال ٢٧، والذى يسأل عن المتغيرات التى تتأثر بمشاهدة المسرح، يقرر ٣٧,٥٤٪ إنها العادات والتقاليد ثم العواطف وتربية الابناء والدين بنسب ضعيفة . وهنا أيضا يلاحظ أن التركيز أساسا على العلاقة بواقع الحياة، وما يمكن أن يصلح هذه الحياة . وفى

السؤال رقم ٢٨، والخاص باتجاه تأثير المسرح، حسنا كان أم سيئا، يقرر ٩٢.٨٧٪بأنه حسن، وفى السؤال رقم ٢٩ يقرر ٩٤،٠٧٪ بأن للمسرح دورا يؤديه لخدمة الإنسان، وفى السؤال رقم ٣٠ يقرر ٧٤،٧٦ ٪ (ن=٢٣٣) بأنه مدرسة للاصلاح والإرشاد، وتشير النسبة الباقية إما إلى أنه يصلح الاخلاق أويساعد على التسلية أو أنه يولد ملكة النقد. وحين سألنا أفراد العينة عن أكثر فئات المجتمع تأثرا بالمسرح (س٣٦) قرر ٥٦،٨٨٪ (ن=٢٦٥) بأنهم الطلبة يليهم العمال والموظفون (١٤،٧١) ثم أصحاب الاعمال وربات البيوت بنسبة ٩،٨١٪ ثم الحرفيون بنسبة ٠،٩٠ ٤٪

وحين يقرر الطلبة ذلك فلا شك أنهم يقررون حقيقة على جانب كبير من الأهمية لأنهم يقررون ما يخصهم وما يلاحظونه بأنفسهم، ومن ثم كان من الضرورى أن يضع المهتمون بشئون المسرح ذلك فى اعتبارهم وهم يعالجون قضية المسرح كأداة اتصال أو كوسيلة للتثقيف أو التعليم أو الترفيه .

وبايجاز يمكن القول فى استخلاصنا لنتائج هذا الجزء من الدراسة، والخاص بتأثير المسرح، يمكن القول أنه تأثير هام وخطير، ويمتد إلى أعماق الشخصية (القيم الخاصة) وإلى تعميق وترسيخ أبعاد هذه القيم، وإلى بناء الإطار السلوكى الذى يتحرك الإنسان من خلاله، كما أنه قناة للإرشاد والتوجيه والإصلاح واكتساب العادات الملائمة لحسن التكيف مع الواقع والارتقاء بهذا الواقع أيضا .

وتتسق نتائج هذا الجزء من الدراسة مع ما أشار إليه مفكرون وباحثون متعددون من خطورة دور المسرح وتأثيره فى سلوك الفرد والجماعة، وهو ما أشرنا إلى بعضه فى صدر هذه الدراسة من قبل، مما ذكره لوركا وسارتر وما يقرره فى سياق آخر العالم النفسى الأمريكى تورانس (Torrance 1972, A;b) وناهد رمزى (١٩٧٩) .

رابعا : ديناميات عملية المشاهدة للعرض المسرحى :

ويغطى هذا الجزء من الدراسة الأسئلة ٢٠،٢١،٢٢،٢٣،٣٣،٤٠،٤١، ٤٢، ٤٣، ٤٤، ٤٥ .

فى السؤال رقم ٢٠ نسأل المشاهد عن تكوين فكرة عن المسرحية قبل مشاهدتها، ويقرر ٥١,٥١٪ (ن= ٢٧٣) بنعم، وفى السوال ٢١ يذكر هؤلاء الذين يكونون فكرة قبل مشاهدتها، يذكرون الوسائل التالية كمصادر يعتمدون عليها فى تكوين فكرتهم عن المسرحية : النقد الصحفى بنسبة ٦٦٪ (ن=١٣٦)، ويذكر ٦٦ بنسبة ٤٨,٥٢٪ أن ذلك يأتى من خلال قراءة النص المسرحى، ويذكر ٣٥,٢٩٪ أن ذلك يتم من الاطلاع على الاعلانات، وذكر مثلهم أن هذا يتم خلال برنامج تليفزيوني، ويذكر ٢٧,٢٠٪ أن هذا يتم من خلال السماع من الآخرين ويقرر ٢١,٣٢٪ أن هذه الفكرة مصدرها برنامج إذاعى .

ومن الواضح أن وسائل الإعلام المختلفة تلعب دورا مهما فى الترويج للأعمال الفنية، بما يؤكد على حقيقة ذات أهمية خاصة ألا وهى التكامل بين وسائل الإعلام ومصادر التثقيف، ذلك التكامل العضوى الذى يجعل من الضرورى الانتباه إلى علاقة كل منهما بالآخر وإمكانية استثمار الجانب البناء فى هذه العلاقة . وفى السؤال ٢٣ يقرر ٧٦,٢٦٪ (ن= ٢٤٦) أن فكرتهم المسبقة عن المسرحية يصيبها تأثر من نوع ما بعد مشاهدة المسرحية، وفى السؤال ٣٣ يقرر ٧٢ بنسبة ٢٩,١٤٪ انهم لا ينصرفون تماما عن الجمهور أثناء مشاهدة العرض، بينما يقرر ٧٠,٨٢ ٪ أنهم لا يقومون بذلك، وإن كان هذا لا يمنع من وجود حس إدراكى تجاه الآخرين لدى هؤلاء ممن لا يوجهون انتباههم بالكامل إلى الجمهور، وهو ما تؤكده الاجابة على بعض الأسئلة التالية . ففى السؤال ٤٠، على سبيل المثال، يقرر ٣٥,٠٨٪ (ن=٢٣٧) أنهم يسمعون تعليقات ساخرة من المشاهدين، ويقرر ٢٥,٦٤٪ أنهم يلاحظون انصراف المشاهدين عن متابعة العرض . فإذا ما جمعنا فئتى التعليقات الساخرة إلى الدردشة والانصراف عن

العرض وجدنا أن نسبة كبيرة من المشاهدين لا يستفيدون من العرض المسرحى. وفى السؤال رقم ٤١، والذى يسأل عن انشغال المتفرجين، يقرر ٧٩,١٨٪ (ن= ٢٤٥) أنهم يلاحظون اهتمام الجمهور بالمسرحية أثناء الاستراحة ، وهو ما يدل على امتداد الأثر الذى ينتج من مشاهدة المسرحية، وهناك اتساق فى اتجاه تكرارات الإجابات لدى مجموعات الدراسة الأربعة . وفى السؤال ٤٢ يقرر ٧١,٦٪ (ن= ٢٧٣) أن ما يؤثر فيهم هو التمثيل، يليه المضمون بنسبة ٥٠,٩١٪ ثم الإخراج، بنسبة ٢٩,١٧٪ ثم الاضاءة والصوت بنسبة ٥٠,١٥٪، وهذا السؤال وإن كان يأتى مباشرة بعد سؤال اهتمام الجمهور بالمسرحية خلال فترة الاستراحة، إلا أنه يتسق مع ما سبق وأوردنا من قبل عن أهمية عنصر التمثيل والمضمون والإخراج بصرف النظر عن الترتيب الذى يقصده المتفرج .

جانب آخر من ديناميية عملية المشاهدة وهو تأثر المشاهد بجمهور المشاهدين الآخرين، إذ يقرر ١٢٣ بنسبة ٤٩,٢٥٪ (ن= ٢٧٠) أنهم يتأثرون فعلا بجمهور المشاهدين أثناء تلقى العرض المسرحى، وينقسم هؤلاء الذين يتأثرون بالجمهور من حيث التأثر إلى الفئات التالية :

١- مشاركة فى اتجاه الرأى نحو المسرحية بنسبة ٧٩,٦٩٪ (ن=١٣٣)

٢- الإعجاب الفنى بنسبة ٥٧,١٤٪ .

٣- مشاركة وجدانية بنسبة ٥٦,٣٩٪ .

وليس هناك انفصال بين هذه الأبعاد الخاصة بتأثر المشاهد، بل ربما أمكن القول أنها تشكل ثلاثية التذوق الفنى التى انتهينا إليها فى أكثر من دراسة (حنورة، ١٩٨٥، ١٩٩٧) ومن حيث إن هذه الثلاثية ذات الأضلاع الثلاثة، ألا وهى:

(أ) البعد المعرفى المتعلق بالطاقة واستثمار هذه الطاقة (فهم وإدراك) .

(ب) ثم الانخراط فى إصدار حكم تفصيلى تجاه العمل (تفضيل) .

(ج) ثم بعد ذلك، أو خلال ذلك، الاندماج بما يستتبعه ذلك من ميل نحو العمل، وتقبل له واقتراب منه وأعجاب به وتعاطف معه (استمتاع) .

وإذا ما كان البعد العقلى قد استحوذ على أكبر مساحة من اهتمام المشاهد فذلك لأن المسرح، وإن كان عملاً فنيا متكاملا، إلا أن ما يحركه من البعد الذهنى لسلوك المشاهد يسبق فى الحجمَ والأهمية أيضا ما يحركه من البعد الوجداني والتذوقى فى سلوك المشاهد . وهذه نقطة أخرى جديرة بأن يضعها المهتمون بتأثير المسرح كأداة تثقيف فى الاعتبار، خاصة فى ظل ظروف النمو الاجتماعى والبناء النفسى للمواطنين بما يتطلب أن يكون هذا النمو متكاملا ويحكمه المنطق بأكثر مما تحكمه العواطف والانفعالات، أو بتعبير أدق أن تكون أضلاع المثلث ذات أوزان نسبية متوازنة من حيث الشكل والمضمون فى العمل المسرحى.

خامسا : موقع المسرح بين وسائل الاتصال الأخرى الشائعة بين قطاعات المشاهدين :-

يضم هذا القطاع إجابات أفراد العينة على الأسئلة ٣١، ٣٢، ٣٤ ، ٣٥، ٣٦، ٣٧، ٣٨ . وفيما يلى استعراض لإتجاهات المفحوصين :-

فى السؤال رقم ٣١ والذى يسأل عن الوسيلة الأكثر تأثيراً فى الناس ذكر أفراد العينة ما يلى : التليفزيون بنسبة ٦١,١٧٪، الإذاعة بنسبة ٥٨,٩٧٪، والصحف ٣٤,٠٦٪، المسرح بنسبة ٢٣,٠٨٪، السينما بنسبة ٢٣,٤١٪، والمجلات بنسبة ١٦,٤٨٪، الكتب بنسبة ١٢,٨٢٪ (ن=٢٧٣) وتلتقى هذه النتيجة إلى حد كبير مع ما توصل إليه باحثون آخرون (رمزى، ١٩٧٩) . وعند سؤال المفحوصين (س٣٢) عن سبب ارتفاع تأثير التليفزيون أجابوا بالآتى :

زيادة الانتشار ٩٧.٧٠٪، سهولة التوصيل ٢٩,٩٤٪ قلة التكاليف (التى يتحملها المتلقى) بنسبة ٣.٥٩، (ن= ١٦٧) .

والإجابتان (على السؤالين) توضحان حقيقة واقعة، وهى أن التليفزيون أصبح ذا تأثير مكتسح، ولكن أى تأثير هذا : إنه التأثير الذى يتلقاه المتلقى وهو فى وضع استرخاء وسلبية، فليس ثمة من جهد يبذل أو استعداد، فضلا عن أن الذهاب إلى المسرح مكلف مادياً وبدنيا ويتطلب التضحية بالراحة التى يستمتع

بـهـا وهـو قـابـع أمـام جـهـاز التليفزيون .. والمخرج من هـذه الأزمـة هـو تيسير الاتصال بالعروض المسرحية، أما كيف يتم ذلك؟ فتلك حكاية أخرى . وإذا ما انتقلنا إلى الفئات التى تتعرض لتأثير المسرح (س٣٤) وجدنا أن فئات المفحوصين هى:

(أ) الطلبة بنسبة ٢٨,٥٧٪

(ب) الموظفون بنسبة ٢٢,٦١٪

(ج) أصحاب الأعمال بنسبة ٢٠,٨٣٪

(د) الحرفيون بنسبة ٢٦,٠٧٪

(هـ) ربات البيوت بنسبة ١٠,٠٩٪ (ن= ١٦٨) .

وفى السؤال ٣٥ يقرر أفراد العينة أن أكثر هذه الفئات أرتيادا للمسرح هم:

(أ) الطلبة بنسبة ٤٢,١٢٪ (ب) أصحاب الأعمال ٢٧,١٠٪

(ج) الموظفون بنسبة ٢٦,٧٣٪ (د) الحرفيون ١٢,٤٥٪

(هـ) ربات البيوت ٤,٠٢٪ (ن= ٢٧٣) .

أما أكثرهم تأثراً بالمسرح فيشير المفحوصون (فى س ٣٦) إلى أنهم :-

(أ) الطلبة بنسبة ٥٩,٢١٪ (ب) الموظفون بنسبة ١٥,٢٩٪

(ج) أصحاب الاعمال بنسبة ١٠,١٩٪ (د) ربات البيوت بنسبة ١٠,١٩٪

(هـ) الحرفيون بنسبة ٥,٠٩٪ (ن=٢٧٣) .

وفى السؤال ٣٧ وهو عما إذا كانت هناك تفضيلات معينة لكل فئة، أجاب أفراد العينة بنعم بنسبة٩٩.٢٪ (ن=٢٥٠) . وحين سئلوا عن الفئة الأكثر مواظبة على حضور العروض المسرحية ذكر أنهم :-

(أ) الطلبة بنسبة ٤٢,٧٤٪ .

(ب) الموظفون بنسبة ٢٠,٧٨٪ .

(جـ) أصحاب الأعمال بنسبة ٢٠,٣٩٪ .

(د) الحرفيون بنسبة ٩,٠١٪ .

(هـ) ربات البيوت ٧,٠٥٪ (ن= ٢٣٧) .

ومن الواضح أن الطلاب يعتبرون أنفسهم أكثر الناس ارتياداً للمسرح وأكثرهم تأثراً به يليهم الموظفون فالحرفيون .

ونظرة شاملة لإجابات المفحوصين على أسئلة هذا القطاع من الاستخبار تطلعنا على أن الطلبة كما يرون أنفسهم قابلين للتأثر بالمسرح، يليهم الموظفون (وهما معا يكونان فئة المتعلمين) . وربما كان من الضرورى والمناسب التوقف عند هذه النتيجة حين نكون بصدد الحديث عن الثقافة والإعلام والتعليم . إن الهدف الأساسى للإعلام، من وجهة نظرنا، هو نقل معلومة من المصدر إلى المتلقى .. والمصدر أو من يحركه يهمه نقل هذه المعلومات بذاتها وبشكل معين إلى المتلقى، وذلك فى ظل ظرف معين، مستهدفا أحدث تأثير بعينه، أما التعليم فهو وأن كان لا يختلف كثيرا فى هدفه عن الإعلام، إلا أنه قد يتبع وسائل أخرى غير وسائل الأعلام، وهو يسعى إلى أن يجعل المتعلم راغبا فى العلم وساعيا إليه، وهو يهدف أساسا إلى تقديم الحقائق الموضوعية بصرف النظر عن وجهة نظر المصدر أو من يحركه. أما الثقافة فهى وإن كانت جهدا مبذولا من جانب المصدر إلا أن الجهد الأكبر يأتى من جانب المتلقى، وهو حر فى اختيار نوع الثقافة التى يتلقاها، وليس ثمة شك فى أنه، فى ظل الظروف المعقدة لعالم اليوم بما يواكبه من ثورة فى مجال الاتصال وأساليبه، ليس ثمة شك فى أن الحدود بين الأعلام والتعليم والثقافة أصبحت متداخلة، وهو الأمر الذى يجعل من الأهمية بمكان، حين نتحدث عن الثقافة، أن نضع فى اعتبارنا أنها منقولة أو مطروحة من خلال أساليب اتصال، متأثرة، بدورها، بالواقع التعليمى والإعلامى للمجتمع الذى تعيش فيه، الأمر الذى يدعو إلى نظرة مدققة إلى طبيعة وسائل الاتصال وعلاقتها

ببعضها، وما يمكن أن نستثمره من أجل الصالح الموضوعى للجماعة والأفراد . ولما كان المتعلمون هم أكثر الناس ارتيادا واستفادة من المسرح (الجاد طبعاً) والذى يستحق أن نطلق عليه اسم المسرح، فإن علينا أن نضع احتياجات هذه الفئة فى الاعتبار، كما أن علينا أن نخطط لكى تمتد رسالة المسرح إلى قطاعات أخرى بما يناسب إمكانياتها العقلية واحتياجاتها التثقيفية .

تعليق ومناقشة :

والآن وبعد أن انتهينا من عرض النتائج التى استخلصناها من إجابات المفحوصين، فقد يكون مناسباً التوقف عند أهم خيوط هذه النتائج والتى نجملها فيما يلى :

١- أن ارتياد المسرح ليس ظاهرة متكررة بين الشباب، الذين هم أكثر نشاطاً وأكثر فرصاً، حيث الظروف مواتية لكى يذهبوا إلى المسرح. وهذا يشير بشكل واضح إلى أن المسرح ليس ظاهره منتشرة بين أفراد وجماعات المجتمع.

٢- أن تفضيلات المشاهدين تنصب على المسرح الجاد، وخاصة الكوميدى، كما أن التفضيلات تتعلق بالمضمون وبالتمثيل فى المقام الأول، كذلك فإن الأثر الذى ينتجه العرض المسرحى يكون مصدره الأول هو النص والتمثيل ثم الإلقاء .

وتحدد هذه الإشارات مزاج الجمهور، فهو فى سياق المعاناة اليومية يبحث عن المكان والموضوع الذى يتخفف به من أعبائه ومعاناته، وهو أيضا يتعلق بما يجسد له أسلوب التسرية والترويح، أى النص (المضمون) أى الأقوال والأفعال.. أما باقى عناصر العمل المسرحى، فهى وإن كانت توظف لإبراز العنصرين الأساسيين (المضمون والتمثيل) إلا أن تنبه المتلقى لها محدود وبسيط أو لا يأتى فى المرتبة الأولى، وهذا لا يعنى بالطبع أن الإخراج أو الديكور أو الصوت والإضاءة عناصر ليس لها أهمية، فالعكس يكاد يكون هو الصحيح، إذ أنه كلما كانت هذه العناصر مستثمرة بشكل فيه تجويد وموظفة لتحقيق الهدف

الأساسى من المسرحية وهو توصيل الفكرة من خلال الأداء المسرحى، فإن إدراكنا كمشاهدين، سوف يكون منصبا أساسيا على الهدف الذى تتضافر الجهود كلها لتحقيقه، تماماً مثلما تدرك أن ما يدور أمامنا ليس من صنع مؤلف بل هو واقع حى يتحرك، وهذا لا ينفى بالطبع براعة المؤلف، وحذق الممثل الذى وصل إلى درجة التجويد بما جعل المشاهد يعتقد أنه لا يتحرك من خلال نص أو من خلال حركة مرسومة له . وهو ما يؤكد مرة أخرى أن المتلقى ضالع فى عملية الاتصال كصانع أصيل لجزء من الرسالة .

٣- أشارت النتائج إلى أهمية المسرح وتأثيره فى مشاهديه . أما أنواع الفائدة التى يتعرض لها المشاهدون فهى ثقافية فى المقام الأول، ثم يلى ذلك اكتساب قيم معينة، والقلة هى التى تشير إلى التسلية وقضاء الوقت . ويقرر المشاهدون أنهم يعدلون من اتجاهاتهم بمشاهدة المسرح .

ويقودنا ذلك إلى الاشارة إلى الهزليات التى تقدمها بعض المسارح والتى تتحول بالمسرح إلى بؤر للإفساد الفكرى شديدة التأثير، إذ ما هى الثقافة التى يمكن أن يقدمها المسرح الهازل؟ وما هى القيم التى يبشر بها ويدعو إليها ؟، وكيف يمكن أن يسمح المجتمع بأن تتحول أداة خطيرة فى التأثير على القيم والاتجاهات إلى معول تحطيم لقيم نبيلة واحلال أخرى هزيلة أو شريرة أو منحرفة مكانها؟ إننا نحتاج إلى ألا نأخذ هذا الموضوع بلا مبالاة وعدم اكتراث وتركٍ للأمور تمضى فى اعنتها المنحرفة .

٤- اتضح أن المسرح كأسلوب للاتصال والتثقيف لا يمكن له أن يقوم بوظيفته إلا من خلال إعلام جيد، ولما كان الإعلام توجهه جهة لها مصلحة خاصة وهدف محدد أو يقوم على أمره شخص له اتجاه معين، وبالطبع سوف يملى عليه اللون أو الاتجاه الذى يهتم به، فإننا والحال كذلك نجد أنفسنا أمام موقف صعب . الثقافة مصدر هام للمعرفة، والإعلام يتبنى اتجاهات تخدم فرداً أو جماعة، كما ذكرنا، وما لم يكن نوع الثقافة أو الفكر الذى يقدمه المسرح

موافقا لاتجاهات الفرد أو الجماعة صاحبة التأثير الاعلامى فإن ذلك سوف ينتج أثره فيما يتعلق بذيوع المسرحية . وليس فى طبيعة بيانات الدراسة الحالية ما يشير لكيفية حل هذه المشكلة، ولكنه سؤال مطروح للبحث فى كيفية التوفيق بين وسائل الإعلام ومناهل الثقافة . وعلى سبيل الاجتهاد فإنه لا بد من أن تقوم جهة ما لها الشكل الموضوعى الذى تمثل فيه كل قطاعات الرأى والفكر فى المجتمع برسم خطة الثقافة وإيجاد القنوات المناسبة التى تكفل لهذه الثقافة أن تصل فى إطارها الجاد إلى كل من ينبغى أن تصل إليه .

٥- يتصل بذلك ما أشرنا إليه من أنه من الضرورى توفير نوع من التكامل بين مناهل الاكتساب المتعددة سواء كانت هذه المناهل رسمية أو غير رسمية وسواء كانت تعليمية أو إعلامية أو تثقيفية وذلك لحاجة المجتمع، فى مرحلة النمو التى يمر بها، إلى تبنى القيم والمعارف والاتجاهات التى تساهم فى بناء " **أساس نفسى فعال** " ومرن، وقادر على الصمود فى وجه التشتت والتقلب الذى يميز حركة العالم الذى يعيش فيه، وهذا لا يعنى بالطبع صب جميع الناس فى قالب واحد، ودفعهم لأن يصبحوا من ذوى الاتجاه الواحد والفكر المتصلب .. إن المهم ليس هو المضمون فى حد ذاته ولكن الأهم منه القوالب والأبنية النفسية التى تتلقى هذا المضمون وهذا بالطبع مما يساعد على خلق الفكر المبدع والتفكير الخلاق، والذى لا ينكسر أو يحبط عند مروره بأول عقبة أومواجهته لأى عاصفة، وبإيجاز يمكن القول بأن ما ينبغى أن تطرحه أجهزة الثقافة، والمسرح واحد من أهم هذه الأجهزة، هو ما يدرب الذهن وينمى منهج التفكير . فالعمل المسرحى ليس مجرد طقوس أو عقائد أو مواعظ لا يأتيها الباطل من بين يديها ولا من خلفها، إنه نوع من المشاركة التى تهدف أساساً إلى تحريك الإبداع والخيال لدى المشاهد والذى هو، من ناحية أخرى كما يقرر دورنمات، يخلق الصلة بين المسرح والواقع (Wager, 1967, P.81) من خلال الفاعلية والسلوك الإيجابى الذى يمارسه، سواء قبل أو أثناء أو بعد مشاهدة العرض المسرحى .

وإذا مـا كـان المشـاهـدون قـد أشـاروا إلى أنـهـم يسـتـفـيـدون ثـقـافـة وقـيـمـا وأساليب للتعامل مع الناس، فإن نسبة منهم قد أشارت إلى أن المسرح ينمى لديهم ملكة النقد ويساعدهم على التفكير، حتى القيم التى تنمو لديهم بمشاهدة المسرح تجئ نتيجة إعمال للفكر وتنشيط للذهن بما يجعله يقارن ويستبدل ويستنتج ويحكم، وحتى لو غير ما لديه من قيم فإنه يكون حينئذ قد جازف واتخذ قرارا فى اتجاه التخلى عن قيم واعتناق قيم أخرى يبشر بها العمل الفنى، والذى إذا ما كان هادفا وجاداً فإنه يبشر بما ينفع الناس ويدفع بهم إلى الفاعلية والتأثير، من خلال تحررهم من الأطر المقيدة لحريتهم، سواء كانت هذه الأطر عادات اجتماعية رديئة، أو قيماً سلبية سائدة، أو أبنية عقلية متخلفة .

ملخص :

كان الهدف الأساسى من الدراسة هو محاولة الكشف عن العلاقة الاتصالية بين المسرح وجمهوره، وقد تم إعداد أداة مكونة من ٤٥ سؤالاً رئيسيا طرقت خمسة أبعاد هى :-

(١) التردد على المسرح.

(٢) التفضيلات التى يميل إليها المشاهد من حيث نوع المسرحيات .

(٣) أثر المسرح على المتلقى .

(٤) ديناميات عملية المشاهدة .

(٥) البعد الخاص بموقع المسرح بين وسائل الاتصال الأخرى .

وقد تم تقنين الأداة، واختيرت عينة مكونة من ٢٧٣ طالباً من جامعات الزقازيق والقاهرة والمنيا وأكاديمة الفنون، وتم تحليل استجابات الطلاب على بنود هذا الاستخبار. وأبرزت الدراسة أهمية المسرح والحاجة إلى تنشيطه نظرا لما له من وظيفة فى دفع السلوك الانساني فى اتجاه الفاعلية والتحرر .

المراجع

(١) بلوك . هـ .سلنجر (١٩٦٦) **الرؤيا الإبداعية**، تحرير، وترجمة أسعد حليم، مكتبة نهضة مصر، القاهرة

(٢) مصرى حنورة، (١٩٩٧) **الإبداع من منظور تكاملى**، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة .

(٣) ــــــــ (١٩٩٠) **الأسس النفسية للإبداع الفنى فى المسرحية**، دار المعارف، القاهرة .

(٤) ــــــــ (١٩٨٦) **الأسس النفسية للإبداع الفنى فى الشعر المسرحى**، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة.

(٥) ــــــــ (١٩٨٥) **سيكولوجية التذوق الفنى**، دار المعارف، القاهرة

(٦) ناهد رمزى، (١٩٧٩) المفاضلة بين التليفزيون والوسائل الإعلامية الأخرى، مقارنة تجريتين بين أطفال مشاهدين وغير مشاهدين، **المجلة الاجتماعية القومية**، ١٦، ١م٣، ٤٩،٧٠

(٧) مارفن شو، (١٩٩٦) **ديناميات الجماعة**، ط٢، دار المعارف مصر، القاهرة .

(٨) هيئة بحث تعاطى الحشيش فى مصر (١٩٦٠) **التقريرالأول**، دار المعارف، القاهرة .

(9) Berlyne, D.E (1974) ***Studies in the new experimental aesthetics,*** Hemisphere Publishing, Washington.

(10) Cronkhite, G. (1976) Communication and awarenss, ***Cummings***,Menlopark, Califfornia,

(11) Faules, D.& Alexander,D.(1978) ***Communication and Social Behavior,*** Aesley, Reading. Massachusetts.

(12) Sereno, K.& Mortensen, C.D. (1970) ***Foundation of communication Theory,*** Harper & Raw, New York

(13) Shaw , M. (1977)***Group Dynamics,*** Mcgraw Hill, New Delhi, London
ترجم هذا الكتاب باللغه العربية (مصرى حنورة ومحيى الدين حسن، ١٩٩٦).

(14) Torrance, E.P. (1972) Can We Teach Childrren To Think Creatively, ***J. Creat. Beh.,*** 6 ,2 ,114 .

(15) ---------(1972) Causes Of Conceen, In; Vernon1972,P. 355.

(16) - Vernon P. Ed. (1972) ***Cerativity***, Penguın. london.

(17) Wager, W. (1967) ***The playwrights Speak***, Delta Books , New York.

ملحق رقم (١)

استخبار مشاهدة المسرح

اعداد : أ.د. مصرى حنورة

الاسم : .... المهنة: ....

أعلى مؤهل دراسى : .... الدين : .... الجنس: ....

تاريخ اليوم: .... السن : ....

فيما يلى عدد من الأسئلة عن بعض الأمور المتعلقة بالمسرح، والمرجو الإجابة على كل سؤال من الأسئلة بوضع علامة (√) فى المكان المناسب بين القوسين (   ) بما يعبر عن وجهة نظرك، كما يمكن كتابة أى تعليق أوإجابة تجد أنها ترد بشكل أفضل على السؤال المطروح .

١ – هل تذهب لمشاهدة المسرح ؟ نعم (   ) لا (   ).

٢ – متى ذهبت آخر مرة لمشاهدة المسرح ؟ منذأسبوع (   ) منذ شهر (   ).

٣ – هل تعتبر نفسك من الرواد المنتظمين للمسرح ؟ نعم (   ) لا (   ).

٤ – ما هو المعدل الزمنى لذهابك لمشاهدة المسرح ؟

كل اسبوع (   ) كل شهر (   ) كل ٦ شهور (   ) حسب الظروف (   ).

٥ – ما هى أنواع المسرحيات التى تفضل مشاهدتها ؟

كوميدى (   ) تراجيدى (   ) استعراضى (   ) لون آخر هو ....

٦ – هل تستفيد من مشاهدة المسرح ؟ نعم (   ) لا(   ) .

٧ – ما هى الفائدة التى تستفيدها ؟

تسلية (   ) قضاء الوقت (   ) ثقافة (   ) عظات وعبر (   )

اكتساب قيم (   ) – أمور أخرى هى ....

٨ – هل تغير رأيك فى بعض الأمور بعد مشاهدة المسرح ؟ نعم (   ) لا (   ) .

٩ – ما هى الأمور التى تعتقد أنها أكثر تأثرا بمشاهدة المسرح ؟

الأفكار السياسية والاقتصادية ( ) أمور المعيشة ( ) أمور الاخلاق والدين ( ) العلاقات بين الناس ( ) الأفكار الفنية ( ) أمور أخرى هى ....

١٠– أى تلك الأمور أكثر تأثرا بمشاهدة المسرح ؟ ....

١١– (أ) هل تجعلك بعض المسرحيات تغير بعض مواقفك فى الحياة ؟

نعم ( ) لا ( ).

(ب) إذا حدث ذلك فما طبيعة تلك المسرحيات ؟ كوميدى ( ) تراجيدى ( ) استعراضى ( ) لون آخر هو ....

(جـ) أى المواقف فى حياتك أكثرتأثيرا بما تشاهده من مسرحيات ؟ :

موقف الرأى ( ) مواقف أخرى مثل ....

١٢– أى عناصر المسرح أكثر تأثيراً فيك ؟ التمثيل ( ) الإلقاء ( ) المضمون ( ) الإخراج ( ) الديكور ( ) الصوت والضوء ( ) سمعة المسرح الذى يعرض المسرحية ( ) أمر آخر هو ....

١٣– هل تناقش المسرحية مع أحد بعد مشاهدتها ؟ نعم ( ) لا ( ) .

١٤– أى عناصر المسرحية تستأثر بالمناقشة ؟ التمثيل ( ) الإلقاء ( ) المضمون ( ) الإخراج ( ) الديكور ( ) الصوت والضوء ( ) أمر آخر هو ....

١٥– خلال المناقشة هل تحاول إقناع الآخرين بوجهة نظرك ؟ نعم ( ) لا( )

١٦– بأى شىء تتعلق تلك الوجهة من النظر ؟

أداء الممثلين ( ) مضمون المسرحية ( ) أمر آخر هو ....

١٧– وهل من تتناقش معه يكون ممن شاهدوا المسرحية؟ نعم ( ) من غير هؤلاء ( ).

١٨– وهل تختلفون حول : هدفها ومضمونها ( ) القيمة الفنية والجمالية ( ) طريقة التمثيل ( ) الإخراج ( ) أمر آخر هو ....

١٩– أى هذه الأمور أكثر إثارة للخلاف ؟..................................

٢٠– هل تكوِّن فكرة عن المسرحية قبل مشاهدتها؟ نعم ( ) لا( ) .

٢١- إن حدث ذلك فما هو المصدر الذى تعتمد عليه فى تكوين هذه الفكرة ؟قراءة النص ( ) إعلان ( ) عرض أو نقد صحفى ( ) السماع من أحد ( ) من برنامج تليفزيوني إذاعى ( ) مصدر آخر هو ......

٢٢- وهل تذهب لمشاهدة المسرحية بعد أن تكون عنها فكرة ؟

نعم ( ) لا( ).

٢٣- وهل تتأثر فكرتك السابقة عن المسرحية بعد أن تشاهدها ؟

نعم ( ) لا( )

٢٤- هل تتبنى رأيا أو وجهة نظر جديدة بعد أن تشاهد المسرحية ؟

نعم ( ) لا ( ).

٢٥- إن حدث ذلك فهل يكون هذا التأثير متعلقابأحد الجوانب التالية : مصير وحرية الانسان ( ) الصدق والأمانة ( ) تحسين ظروف الناس ( ) الرجوع لأخلاق السلف( ) القيم الفنية ( ) أمور أخرى مثل ....

٢٦- هل تعتقد أن المسرح وسيلة مؤثرة فى سلوك الناس ؟

نعم ( ) لا ( )

٢٧- ما هى أهم الأمور التى تعتقد أن المسرح له دور تأثيرى فيها بالنسبة لمشاهديه؟ الأخلاق ( ) الآراء السياسية والاقتصادية ( ) الحكمة من الحياة ( )العادات والتقاليد ( ) تربية الأبناء ( ) العواطف البشرية ( ) الدين ( ) أمور أخرى مثل......

٢٨- هل ترى أن تأثير المسرح على الناس :

حسن ومقبول ( ) سيِّىء ومرفوض ( ) لا قيمة له ( ).

٢٩- هل تعتقد أن هناك دوراً معيناً للمسرح يمكن أن يؤديه بالنسبة لخدمة الناس ؟ نعم ( ) لا ( ).

٣٠ - ما هو هذا الدور فى تقديرك ؟ ....

٣١- ما هى الوسيلة التى تعتقد أنها أكثر تأثيراً فى الناس من بين الوسائل التالية : المسرح ( ) السينما ( ) الإذاعة ( ) التليفزيون ( ) الجرائد ( ) المجلات ( ) الكتب ( ) وسيلة أخرى هى .....

٣٢-لماذا ؟...

٣٣- وأنت تشاهد المسرحية هل توجه انتباهك إلى الجمهور ؟

نعم (   ) لا (   ).

٣٤- هل تعتقد أن من بين رواد المسرح : طلبة (   ) عمال وموظفين (   ) حرفيين (   ) أصحاب أعمال (   ) ربات بيوت (   ) فئات أخرى هى ......

٣٥- وأى هذه الفئات فى رأيك أكثر إرتياداً للمسرح ؟هى(   )

٣٦- وأيها أكثر تأثراً بالمسرح ؟هى (   )

٣٧- هل تعتقد أن لكل فئة من تلك الفئات لونها المفضل من العروض المسرحية؟ نعم (   ) لا (   ).

٣٨- ما هى الفئة التى تعتقد أنها أكثر مواظبة على مشاهدة المسرح؟ هى (   )

٣٩- ما هو لون العرض الذى يلقى ترحيباً وتجاوبا من الجمهور على وجه العموم ؟ كوميدى (   ) تراجيدى (   ) استعراضى (   ) لون آخر هو ....

٤٠- ما هى انطباعاتك عن سلوك المشاهدين أثناء العرض؟ جدية المشاهدة (   ) تعليقات جادة (   ) تعليقات ساخرة (   ) دردشة (   ) انصراف عن العرض (   ) انطباعات أخرى هى ....

٤١- وفى أثناء الاستراحة هل تلاحظ أن الجمهور مهتم بالمسرحية ؟

نعم (   ) لا (   ).

٤٢- وأي عناصر المسرحية يكون أكثر إثارة لاهتمام الجمهور في تقديرك؟ التمثيل (   ) الإخراج (   ) المضمون (   ) الإضاءة والصوت (   ) الديكور (   ) أمر آخر هو ....

٤٣- أثناء مشاهدة المسرحية هل تتأثر بهذا الجمهور ؟ نعم (   ) لا (   ).

٤٤- ما هي طبيعة هذا التأثر : مشاركة وجدانية (   ) مشاركة في الرأي والفكر (   ) الإعجاب الفني (   ) شكل آخر هو ....

٤٥- ما سبب هذا التأثير في تقديرك ؟ مجرد الوجود مع الناس (   ) التحرر من المسؤلية الفردية (   ) الإيحاء الاجتماعي (   ) سبب آخر هو ....

الباب الثالث

علم نفس الفن فى فن التصوير والموسيقى



الفصل التاسع

عملية الإبداع ما بين:
التصوير الفنى والقصيدة الشعرية

دراسة كاترين باتريك (*)

مقدمة :

عملية الإبداع فى القصيدة الشعرية كانت موضوعا للدراسة التى نهض بها الدكتور مصطفى سويف منذ وقت مبكر فى أربعينيات القرن العشرين، وقد انتهى فيها إلى نتائج مهمة أرست أسسا رائدة سواء فى مجال منهج الدراسة أو فى مجال الفكر الإبداعى على وجه العموم . وكانت دراسة سويف من أوائل الدراسات التى أجريت فى هذا المجال، وربما لم تسبقها إلا دراسة كاترين باتريك التى نعرض لها فى هذه الفقرة، تلك الدراسة التى عرض د. سويف لها فى هامش إحدى صفحات دراسته موضحاً أنه لم يتح له الاطلاع عليها قبل إجراء دراسته، ولو حدث هذا كما يذكر لأفادته فى التخطيط للدراسة التى أجراها . فما هى أهداف دراسة باتريك، وكيف مضت ؟

قامت كاترين باتريك بهذا البحث للتعرف على أثر الكل على الأجزاء فى التفكير الإبداعى، لدى عدد من الشعراء والفنانين فى دراسة بعنوان «علاقة الكل والجزء بالتفكير الإبداعى» . (Patrick, 1941)

وقد اختارت باتريك لدراستها عينة مكونة من ٥٨ شاعرا وعددا مماثلا لهم ممن ليسوا بشعراء، و٥٠ فنانا وعددًا مماثلا لهم من غير الفنانين .

(*) نشر استعراض لهذه الدراسة في كتاب آخر للباحث (حنورة ، ١٩٧٩، ص٧٥).

صممت باتريك بحثين، الأول أجرته على مجموعة الشعراء، لمقارنتهم بالمجموعة الضابطة، والثاني على مجموعة المصورين لمقارنتهم مع مجموعتهم الضابطة، ولإمكان مقارنة النتائج المتوفرة بعد ذلك من كلتا الدراستين .

فى البحث الأول طلب إلى الشعراء والمجموعة الضابطة من غير الشعراء كتابة قصائد بعد النظر إلى صورة قدمت إليهم، وقد طلب إليهم كذلك أن يتحدثوا بصوت مسموع عند النظر إلى الصورة وخلال كتابة الشعر، وسجلت أحاديثهم فى نفس الوقت بطريقة الاختزال .

فى البحث الثاني طلب إلى الفنانين والمجموعة الضابطة لهم من غير الفنانين رسم صورة، بعد قراءة شعر أعطى لهم، وقد طلب إليهم أن يتحدثوا أثناء الرسم، وسجلت أحاديثهم أيضا فى نفس الوقت بطريقة الاختزال .

بعد أن أجرت باتريك الدراستين وحللت النتائج، توصلت إلي عدد من الاستجابات نعرضها فيما يلى :

أولا : أمكن التعرف على أربع مراحل للتفكير الإبداعى، وقد وجدت جميعها لدى كل المفحوصين وهى :

١- **مرحلة التهيؤ أو الاستعداد:** حين يجمع المفحوص، أو يتعرض لأفكار جديدة وارتباطات تأتلف بسرعة .

٢- **الاختمار:** وهى مرحلة تتبع أو تصاحب مرحلة التهيؤ، وهى فى الأغلب مرحلة تعبر عن حالة مزاجية Mood أو فكرة تختمر دون إرادة المفحوص تعمل فى نفسه، حين يكون فى انشغال عنها بأمر آخر ولكنها قد تطفو إلى الوعى من وقت لآخر .

٣- **الإشراق:** وهى المرحلة التى تتبلور فيها الفكرة، بعد أن كانت مختمرة أو غير مشعور بها، حيث تعلن عن نفسها وبشكل باهر أو بصورة سافرة .

٤- المراجعة أو التحقق أو التنفيذ : فى هذه المرحلة يقوم الشخص بتمحيص الفكرة أو المادة، ويتقدم لتنفيذها أو التعبير عنها .

وهذه المراحل هى نفس المراحل التى أشار إليها والاس (Wallas, 1926, PP. 79-96) وترددت كذلك بشكل أو بآخر لدى عدد كبير من الباحثين . غير أن الكثير من الباحثين يعتبرون أن هذا التقسيم لعملية الإبداع إلي مراحل ذات بداية ونهاية، هو تقسيم متعسف، يتنافى مع خصائص التفكير بوجه عام، ومع طبيعة عملية الإبداع بوجه خاص، وقد ناقشنا هذا التقسيم وقدمنا له بديلاً آخر فى الدراسات التى أجريناها حول عملية الإبداع (حنورة، ١٩٧٩، ١٩٨٦، ١٩٩٠) .

ثانياً: وجد أن جميع العمليات كانت متشابهة عند كل أفراد المجموعات وقد كانت كمية الوقت واحدة لدى كل مجموعة، وقد وضح أن الإنتاج النهائى كان متفوقاً بالنسبة للجماعات المدربة .

ثالثاً: فيما يتعلق بأسبقية الكل على الجزء، اتضح أن أفراد العينة كانت لديهم فكرة عامة من بداية الاختمار، وإن كان قد بدا أن البعض لديهم فكرة مفصلة منذ البداية، وقد كانت نسبة الملاحظات تميل خلال هذه المرحلة لأن تعبر عن أفكار عامة، (من ٤٥٪ إلى ٦٠٪ من الملاحظات كانت تتعلق بأمور عامة دون التفصيلات).

وقد لاحظت باتريك أن هناك تداخلا فى مراحل العملية، وقد نتج عن هذا التداخل نوع من التقلب والتداخل الأدائى خلال فترة الإشراق، إذ وصلت نسبة الملاحظات التى دارت حول أمور عامة من ٦٦٪ إلى ٨٤٪ فى الوقت الذى كانت نسبة الملاحظات حول التفاصيل فى مرحلة الإشراق تصل إلي ٩٠٪ من الملاحظات لدى المفحوصين .

وتستنتج باتريك بعد استعراض نتائجها أن المراحل الأربع التى جاء ذكرها لدى عدد من الكتاب قبل ذلك، قد تأكد وجودها بالرغم من حدوث تداخل

بين مراحل العملية، كذلك تركز باتريك على أسبقية الكل على الأجزاء خاصة فى المرحلتين الأخيرتين، وحين تصبح الفكرة محددة لأول مرة فى مرحلة الإشراق، لا تزيد على كونها فكرة عامة، أما التفاصيل فانها تضاف، وتعدل خلال المراجعة . وفى مرحلتى التهيؤ والاختمار، قد تجىء الفكرة عامة أو قد تحضر بتفاصيلها بالرغم من أن عمومية الفكرة مسألة شائعة لدى المفحوصين . وعلى كل فإن الفكرة حين تكتب أو تنفذ، فإنها دائما تكون عامة فى البداية (حنورة ،١٩٧٩، ص٧٧)

هذه هى إحدى الدراسات العلمية التى أجرتها كاترين باتريك، ودارت حول عملية الإبداع، وإذا كان الكثيرون قد أبدوا إعجابهم بهذا التصميم الجيد، إلا أن هذا الإعجاب لم يمنع الكثيرين كذلك من إبداء عدد من الملاحظات على الدراسة ونستطيع بدورنا أن نعرض لعدد من المآخذ التى أثرت بلاشك فى نتائج كاترين باتريك :

أولاً : من المعروف أن الفنان سواء كان شاعراً أو رساما ، يحاول أن يتم أعماله بعيدا عن العيون، وفى الوقت الذى سيصبح فيه معروضا، فسوف يفقد الكثير من قدسية الاستخفاء الذى يشكل جزءالا بأس به من أسلوبه الفنى، ومن بين الذين يعترضون على هذا الطراز من الدراسات رودولف أرنهيم (Arnheim, R.1962, P31)

ثانيا : ذكرت باتريك أنه قد طلب من المفحوصين الحديث بصوت عال، سواء حين عرضت الصورة على الشعراء أو حين بدأوا يكتبون قصائدهم، ونفس الأمر حدث بالنسبة للرسامين حين بدأوا يرسمون لوحاتهم ولنا هنا ملاحظتان:

(أ) أنها لم تدع الرسامين يتحدثون عند قراءة الشعر عليهم، ولعلها ادركت أن الشعر يحتاج إلى جو من الصمت لكى يفهم أو يتذوق، فهل لم تدرك ذلك بالنسبة للشعراء عند عرض الصورة عليهم، إذ جعلتهم يتحدثون بصوت عال، قاصدة بذلك استثارة أفكار معينة أو المساعدة على التهيؤ أو الحصول على تقارير لفظية تستعين بها فى الدراسة ؟ ربما كان من الملائم أن يسمح بالحديث

بعد فترة عرض الصورة وبعد قراءة القصيدة . وحينئذ كان التصميم التجريبى يصبح معقولا إلى حد ما .

(ب) الملاحظة الثانية، أنها لم تكتف بطلب الحديث عند عرض الصورة ولكنها طلبت كذلك منهم (جميعا) الحديث أثناء العمل . ومن المعروف أن أداء أى عمل فنيا كان أو غير فنى، خاصة إذا كان عملا انفراديا، يحتاج إلى استغراق وتفرد، لأنه يقوم على عدد من العمليات ربما كان من أهمها الاختيار واتخاذ القرار، وهما أمران يخصان إرادة الفاعل دون غيره، فكيف يتاح ذلك والجميع يتحدثون أثناء الجلسة ؟ هذا فضلا عن التشويش والضجة التى قد تعرقل عملية التفكير، مما يؤدى غالبا إلى كف الاستغراق فى التسجيل المبدع للأفكار أو غيرها من جزئيات على السياق الإبداعى موضوع التنفيذ .. كل هذا يجعلنا نتساءل عما إذا كانت الإبداعات التى قدمت لباتريك شعرا كانت أو رسوما هى إبداعات فردية أم هى إبداعات الجماعة، بصرف النظر عما إذا كان كل فرد قد أدى عمله منفردا؟

ثالثا : الأمر الذى قد نفيد من مناقشته هو ما ذكرته باتريك من أنها تعرفت على مراحل أربعة فى عملية الإبداع لدى الشعراء والرسامين، وإن كانت تتحفظ فتذكر أن التداخل بين المراحل قد كشف عن نفسه فى عدد من الحالات، وقد أدى هذا التداخل إلى شيء من الاضطراب . والحقيقة أنه فى حالة دراسة باتريك يصعب على المرء التعرف على المراحل بشكلها الذى يتحدث عنه علماء النفس . فالجلسة كانت قصيرة، وهى كلها لا تسمح بوجود مراحل متباعدة، إلا إذا كان علينا تقسيم أى وقت إلى فترات نطلق على أولها مرحلة الاستعداد أو التهيؤ، ثم على الجزء الثاني مرحلة الاختمار .. وهكذا تعسفيا . إن مرحلة الاختمار تحتاج لأن ينصرف المرء عن موضوع إبداعه لفترة، وهذا ما لم يحدث فى تجربة باتريك، فالجلسة منعقدة، والاهتمام كله موجه إلى الإنتاج، والجلسة بكل ما يحيط بها من منبهات تجعل من الصعب علينا تصديق انصراف المفحوصين عن فكرة إنتاج القصيدة أو الصورة. ونفس الأمر بالنسبة لمرحلة الإشراق، حيث إن الجلسة كلها كانت جلسة تنفيذ، ونتعسف كثيرا إذا وافقنا باتريك على ما ذهبت إليه .

رابعاً : من المشكوك فيه، بالرغم مما تذكره الباحثة، أن بعض الإنتاج الفنى الذى تم أثناء التجربة، قد عرض للجمهور العام . ومن المشكوك فيه أن المفحوصين أعطوا كل ما عندهم، لأن المراجعات التى يقوم بها الفنان من وقت لآخر، والزوايا التى ينظر منها إلى عمله وهى غالبا ما تكون زوايا مختلفة، لم تتوفر فى تجربة باتريك . ومن المعروف أن كثيراً من الفنانين يعدون مسودات مبدئية يراجعون عليها أعمالهم، بل إن كثيرين لا يجوّدون إلا على المسودات، والمسودات ليست مجرد نسخ من العمل تتم فى وقت واحد أو أوقات متقاربة، بل ربما كان الوقت الفاصل بين مسودتين من الثراء والخصوبة بالنسبة لذهن الفنان بما يجعله يعيد النظر فى كثير مما نفذه . وهذا ما لم يحدث بالنسبة للمفحوصين فى تجربة باتريك .

على أننا، رغم هذه المآخذ، نود أن نشير إلى أن ميزة الدراسة هى إثبات إمكان تناول عملية الإبداع بالتجريب فى المعمل، وإمكان إخضاع الفنانين للملاحظة الدقيقة بصرف النظر عما سبق أن قدمناه من ملاحظات .

المراجع

١ – مصرى حنورة (١٩٨٦) **الأسس النفسية للإبداع الفني في المسرحية**، دار المعارف، القاهرة

٢ – مصرى حنورة (١٩٨٦) **الأسس النفسية للإبداع الفنى فى الشعر المسرحى**، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة.

٣ – مصرى حنورة، (١٩٧٩) **الأسس النفسية للإبداع الفني في الرواية**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

4- Arnheim, R. (1962) ***Picasso's Guernica***, London, Faber and Faber.

5- Parnes, S. & Harding, H. Ed. (1962) ***Asource Book For Creative Thinking***. New York Sons.

6- Patrick, C .(1941) The relation of whole and Part in creative thought ***Am. Psych.Liv.*** I(Through, Parnes,1962).

7- Wallas, G (1926) , **The Art of theought**, New york : Harcurt,Brace.



Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

الفصل العاشر

عملية الإبداع لدى المصور بيكاسو

هذه الدراسة فريدة من نوعها أجراها العالم النفسى الجشطلتى رودولف أرنهيم (Arnheim, 1962)، على لوحة الجيرنيكا، للمصور الأسبانى بيكاسو لم يعتمد الباحث على الاستخبارات أو المقابلات أو تحليل الاعترافات أو دراسة السيرة الذاتية للمبدع، وإن كان قد رجع إلى الكثير من المراجع المهتمة ببيكاسو وبعملية الإبداع، ولكنه راح ينظر فى المخلفات التى تركها بيكاسو وراءه فى شكل مسودات وتجارب وصور جزئية للوحة الجيرنيكا .

ولوحة الجيرنيكا هى اللوحة التى رسمها بيكاسو لكى يخلد بها قرية جيرنيكا، إحدى قرى إقليم الباسك الأسباني التى هاجمتها الطائرات الألمانية وألقت عليها قنابلها فى شهر أبريل سنة ١٩٣٧. وقد انفعل بيكاسو بالحدث وبدأ فى رسم الاسكتشات الأولى بعد الغارة بأقل من أسبوع . ويعتبر كثير من الباحثين ودارسى الإبداع الفنى أن لوحة جيرنيكا هى أهم أعمال بيكاسو بل ومن اهم ما رسم من لوحات خلال القرن العشرين، وهى شاهد على العلاقة الحميمة بين المبدع وحركة الحياة الاجتماعية والسياسية (سويف، ١٩٨٣، ص١١٣).

وفى هذه الدراسة أراد رودولف أرنهيم أن يدرس عملية الإبداع فى التصوير من خلال دراسة تاريخ حياة لوحة الجيرنيكا Guerinca التى رسمها

بيكاسو ليصور بها من وجهة نظر الفنان آثار التدمير الناتج عن ضرب الألمان للقرية المنكوبة .

ولما كانت هذه اللوحة قد أصبحت إحدى العلامات البارزة فى تاريخ التصوير فى القرن العشرين، فقد رأى أرنهيم أنها يمكن أن تخدم هدفه بصورة لا بأس بها .

والمنهج الذى لجأ إليه أرنهيم هو دراسة المسودات والإسكتشات التى كان يعدها بيكاسو قبل وأثناء وبعد الرسم فى اللوحة الرئيسية التى تم عرضها بعد ذلك .

يقول أرنهيم فى معرض حديثه عن منهجه : كيف نستطيع أن نكتشف ما أخذ طريقه، أى ما حدث، حين كان الفنان يمارس العمل فى إنتاجه ؟ يمكن أن نستمع إلى ما سجله الفنان عن نفسه، وكثير مما عرف عن عملية الإبداع تمت معرفته بهذه الوسيلة، ولكن قيمة ما يقوله المبدعون تتضاءل نتيجة الضرر الذى تسببه الملاحظة الذاتية والآراء النظرية التى يعتنقها الفنانون فيما يختص بطبيعة عملية الإبداع، وفى أحيان كثيرة يخبرنا الفنانون عما يكونون معتقدين أنه قد حدث، أو ما كان ينبغى أن يحدث، دون أن يخبرونا عما حدث بالفعل (Arnhein, 1962. P13).

وينتقل أرنهيم إلى الحديث عن وسيلة أخرى فيقول، لنلاحظ فناننا أثناء العمل، لنر بيكاسو حين يرسم، إن هذا فى حد ذاته اكتشاف، ولكن مرة أخرى يعانى النشاط شديد الخصوصية، والذى يهدف إلى إعطاء ميلاد لعمل من أعمال الفن، من حضور المشاهدين. (Ibid. P. 13).

النتيجة التى ينتهى إليها أرنهيم أن هناك عيوباً متعددة فى كل تلك الوسائل التى يلجأ إليها الباحثون فى دراستهم لعملية الإبداع الفنى، ولا بد من البحث عن وسيلة جديدة أو أسلوب جديد يضمن ألا نقع فى مثل تلك الأخطاء.

وينتهى أرنهيم إلى التأكيد على أهمية دراسة المسودات والمتخلفات والصياغات المبكرة والمراجعات على الأصول، والهوامش والإسكتشات، والصور الفوتوغرافية للمراحل المختلفة للعمل الفنى أثناء نموه، والتحليل بأشعة إكس، كل هذه وسائل مشروعة، وأكثر أمانا وضمانا من غيرها مما يقدم أرنهيم اعتراضاته عليها على نحو ما سلف ايضاحه .

على أن أرنهيم يتحفظ كثيرا، فهو يؤكد أن الصور الواردة بكتابه عن الجيرنيكا برغم كثرتها، إلا أنها ليست كل ما قد يكون نفذه بيكاسو بالفعل، أو ما يكون تخيله فى ذهنه، ويؤكد أرنهيم أن الصور التى أوردها ليست إلا انعكاسات جزئية، وعليه فيجب أن تكون تفسيراتنا قليلة ما أمكن. (Ibid, P, 15).

وينتهى أرنهيم إلى التعليق على فائدة استقراء الصور بقوله :

أن ما وضعه الفنان على الورق لم يكن تعسفيا أو بالصدفة، بل كان خطوة لدفع وتنشيط العمل .

ويضع أرنهيم عددا من الأسئلة يحاول أن يحدد بها أهداف دراسته أو جزء منها، يسأل أرنهيم :

١- ما الذى دفع بيكاسو لاختيار هذا الموضوع ؟

٢- ما الذى جعله يقدم الموضوع بهذه الطريقة بالذات ؟

٣- أى نوع من التفكير البصرى قاده من أول تصور إلى العمل الأخير ؟

ويرى أرنهيم أن هذه الأسئلة ستمدنا بوجه عام بشىء عن بيكاسو الفنان، ولكنها على وجه خاص ستمدنا بالكثير عن عملية الإبداع عموما .

ويعول أرنهيم كثيرا على ما كان يدور فى عقل الفنان، لأن هذا الذى يدور فى عقله سيؤثر إلى مدى بعيد على ما سوف يجىء بعد ذلك فى اللوحة، وهذا أوضح بالنسبة لوجه الثور. ويعول أرنهيم كذلك على الإطار الثقافى السائد، الذى

يشكل المرآة أو الصدى بالنسبة لعقل الفنان . يقول أرنهيم : إن قصر القيمة الذهنية والعقلية والفنية للجيرنيكا على بيكاسو فيه ظلم للصورة وللمصور، لأنه من الضرورى أن نضع فى الاعتبار أنها لا تعبر فقط عن حالة الفنان ولكنها معبرة بشكل أكبر عن حال العالم (Arnheim, 1962, P. 5). قدم أرنهيم بعد ذلك الإسكتشات والصور التى استطاع أن يحصل عليها لمراحل عملية رسم الجيرنيكا، وحاول دراسة ماورد فى كل منها مركزا على:

١- الرموز التى تعبر عنها جزئيات الصورة فى ذهن الفنان وأذهان الآخرين .

٢- المقارنة بما ورد فى الصورة الأخرى لنفس اللوحة .

٣- النمو الذى يحدث من صورة لأخرى أو من جزء لآخر .

٤- الألوان (أبيض × أسود) وتعبيرها عن هدف الفنان .

٥- التمارين التى يمر بها الفنان على بعض جزئيات العمل بقصد الإجادة فى اختيار الزوايا والتكوينات .

٦- ظهور واختفاء بعض الأجزاء، وعلاقة ذلك بحركة الفنان، فى التقدم والتأخر والمراجعة .

٧- توقف الفنان لعدد من الأيام عند حركة خاصة أو تكوين معين، وعلاقة ذلك بالإطار الذهنى والتوتر النفسى الذى يعاني منه الفنان، وما قد يكون له من دلالة فى عملية الإبداع الفنى .

ومجموع الصور المرسومة للجيرنيكا أو لأجزاء من مكوناتها هى (٦١) رسماً منها (٥٤) لأجزاء فقط، و(٧) للرسم كاملا بصرف النظر عن اتجاهه . كذلك أورد أرنهيم (٧) لقطات فوتوغرافية للوحة فى حالات نموها المختلفة، ثم اللوحة النهائية فى حجم كبير . والآن نعود إلى الحديث سريعا عن اللوحة .

بدأ بيكاسو فى رسمها اعتبارا من ١ مايو سنة ١٩٣٧، أى قبل مرور أسبوع واحد من مهاجمة طائرات هتلر الحربية للمدينة، وقد رسمت هذه الصورة لتوضع كجدار فى معرض الحكومة الأسبانية بباريس (بناء على طلبها) .

ويشير أرنهيم إلى أن بيكاسو الذى هاجر إلى باريس منذ سنة ١٩٠٤، قد اهتم بالجيرنيكا لارتباطه الوطنى بها، فهو أسباني الأصل، وتربطة بالباسك علاقة دم.

لقد هجم الألمان على المدينة فى الرابعة والنصف ظهرا، وقد كانت مدينة نساء وأطفال، حيث كان الرجال يحاربون فى الجبهة، ومن هذا المنطلق بدأ بيكاسو تخيل الصورة التى احتوت على وجه ثور وحصان وامرأة تحمل طفلا ميتا تبكى، ويدها ممدودة بمصباح، ومحارب مجندل .

لنقترب أكثر من الصورة، لنبدأ بالرسم الأول، وهو يحمل تاريخ ١٩٣٧/٥/١ ومرقم بالرقم ١، وقد كان بيكاسو حريصا على هذا الاسلوب (التاريخ والترقيم لمعظم مخلفاته) ويرى أرنهيم أن هذا الرسم هو أكثر الرسوم شبها بالصورة الأخيرة، وإن لم يكن فى نفس درجة الاحكام والدقة ونفس الابعاد التى تميز الجيرنيكا المعروضة . صحيح أن جميع العناصر موجودة، ولكنها باهتة، أو مائعة الحدود، أما الصورة الثانية، وقد رسمها فى نفس التاريخ (١٩٣٧/٥/١) فهى وإن اختلفت بعض الشيء عن الصورة الأولى إلا أنها ما زالت محتفظة بجزء كبير من التفاصيل الأساسية للصورة : الثور والحصان، والطائر، والمرأة والضوء، وإن كانت النسب مختلفة إلى حد ما .

أما الصورة الثالثة، وهى مرسومة هى الأخرى فى (١٩٣٧/٥/١) أى نفس التاريخ فهى الرسم الوحيد من بين جميع الرسوم المتكاملة للوحة، الذى لم يحتوِ على الثور، ولكن التركيز هنا كان على إبراز المرأة ذات المصباح، والحصان . ويعلق أرنهيم هنا على البساطة التى اتبعها الرسام فى هذه الصورة، بأن الفنان محتاج لتناول عمله على عدد من المستويات التجريدية، بقصد تمحيص المظهر،

والإمساك بالشكل اللائق. وهكذا ينتقل أرنهيم من صورة لأخرى، معتمدا أو مركزا على الأبعاد التى حاولنا استخلاصها فيما سبق حتى يصل إلى الصورة التى لا يجد عليها تاريخا، وهنا لا يتمكن من الجزم بتاريخ انتهاء الرسم .

وينهى أرنهيم الدراسة بمناقشة متعمقة على إيجازها يتساءل فى مقدمتها، عما إذا كان بيكاسو قد تقدم من البسيط إلى المركب، على نحو ما يرى بعض دارسى عملية الإبداع من أن العملية تأخذ هذا الاتجاه ؟ .

ويجيب أرنهيم على ذلك بالنفى،فمن الواضح أن بيكاسو بدأ رسم اللوحة مرة واحدة محتوية على جميع العناصر وفى نفس الأماكن تقريبا، وإن كان التمحيص والنسب والأبعاد قد تشكلت بدقة فيما بعد، ثم بدأ بعد ذلك يجرب ويختبر عناصره فى رسومات مستقلة واحدة بعد الأخرى .

إن بيكاسو يذكر أنه لا يرسم فقط، ولكنه يبحث . ويذكر أرنهيم أن العمل وإن لم يكن كالخلية الحية، يحمل فى طياته كل مقومات الشكل النهائى، إلا أنه مع ذلك يتضمن الأساس، ثم الخطوات التالية والتى هى عبارة عن وثبات قد تكون مضطربة، إلا أنها تخدم بصورة أساسية هدف الفنان للوصول إلى التشكيل النهائى للعمل الفنى .

إن الكل سابق على الأجزاء، وهذا يؤكد نتائج كاترين باتريك، ولكن الأجزاء تنمو وتثرى أحيانا على استقلال، المشكلة هنا هى كيف تنمو الأجزاء فى إطار الكل والمزج بين الأداء والنمو فى رأى أرنهيم يقود إلى تصميم لا يمكن وصفه من خلال التخصيب المتتالى للقطع أو الأجزاء ولكنه نمو ديالكتيكى، تبادل النظر إلى الجزء وإلى الكل؟ عملية تقدم وتأخر، وهنا علينا أن نتأمل لا مجرد الحركة النامية للصورة ككل بل علينا كذلك أن نحصر العلاقة بين جزئياتها فى مختلف المراحل، إن العمل الفنى لا يتقدم إلى الأمام على نحو ما يحدث للبذرة أو للكائن الحى، ولكنه ينمو على حركة التأرجح للأمام وللخلف، من الكل للجزء والعكس بالعكس.

(Ibid, PP. 131-132)

هذه الحركة التى حاول أرنهيم أن يضبط بيكاسو متلبسا بها هى ما استطاع سويف أن يرصدها لدى الشعراء، فى وثباتهم المحكومة بالتوتر النفسى لديهم وبالوضوح والغموض فى المجال (سويف، ١٩٧٠).

وهى نتيجة تتسق مع ما حاولنا استكشافه لدى الروائيين وكتاب المسرحية بعد ذلك وحصلنا على نتائج تتسق مع نتائج باتريك وسويف وأرنهيم (حنورة، ١٩٧٩، ١٩٨٦، ١٩٩٠) . وجوهر ما يشير إليه رودولف أرنهيم أن المبدع وهو يعمل فى إبداع عمل من الأعمال الفنية أو غيرها من أعمال ذات طبيعة إبداعية، فإن حركته لا تمضى إلى الأمام فى خط مستقيم، وهى عادة ما تبدأ من إطار عام أو بذرة مخصبة . صحيح أن هناك تجارب عديدة، ولكن الفكرة الأساسية (المود Mood الأساسى) قد استقرت منذ الرسم الأول، هذه التجارب تمت لمحاولة التحديد والتجويد، الفكرة الجرثومية بدأت، وهى راجعة إلى هَول المأساة، وإن كانت المأساة المباشرة ليست هى كل شىء، بل إن فى رسوم بيكاسو السابقة، على نحو ما يذكر أرنهيم، ما يفصح عما رسخ فى نفسه عن فكرة الهول وعمقها بالشكل الذى برز فى لوحة الجيرنيكا، ولكن الفكرة الجرثومية غير مستقرة الأبعاد وغير واضحة المعالم، وهو يحاول أن يدنو منها شيئا فشيئا، ثم يحاول الابتعاد عنها ، ولكنه لا يستطيع أن يستمر فى هذه الحركة، إنه لا بد واصل إلى حالة يريد فيها أن يسكن حالته أو يثبت ذهنه على ما وصلت إليه عيناه ويداه، وحينئذ يكون قد أصبح قادراً على استيعاب ما قصده .

هذه هى الدراسة التى أجراها رودولف أرنهيم عن عملية الإبداع على نحو ما قام بها بابلو بيكاسو فى تنفيذه للوحة الجيرنيكا .

والحقيقة أن الأسلوب الذى اتبعه أرنهيم، والعمق الذى حاول أن يتناول به الدراسة يجعل من الضرورى الإعجاب به والتنويه بعمله، ولكن فى نفس الوقت الذى نبدى فيه إعجابنا ، نجد أنه من الضرورى إبداء بعض الملاحظات ونجملها فيما يلى :-

أولا : الأسلوب الذى اتبعه أرنهيم أسلوب ذاتى إلى حد ما، وهو يعتمد على الرؤية الخاصة والتقدير الشخصى للباحث . ونحن وإن كنا نعلم عن المران الذى حصل عليه أرنهيم فى دراسة الفن، إلا أن هذا لا يعفى من إثبات هذا المأخذ الذى يؤدى إلى ضيق المدى الذى يمكن أن تعمم عليه استنتاجات خاصة، وهى لم تقترن بوسيلة أخرى لدراسة العملية الإبداعية .

ثانيا : اعتراف أرنهيم نفسه أن هذه الرسوم التى اتخذها مادة لدراسته ليست هى كل الرسوم التى خلفها بيكاسو، بل ليست هى كل ما تصوره وتخيله المصور، وهذا يجعلنا بالتالى نتساءل عما إذا كانت بعض الصور والأخيلة الجوهرية التى لم يدخلها الباحث ضمن دائرة بحثه كانت مؤثرة فى اتجاه أو آخر؟

ثالثا : يمكن أن يتهم أرنهيم بالتعسف فى بعض تفسيراته الذاتية لبعض العناصر، ويتضح ذلك بصورة جلية من حديثه عن الثور، بل إن بيكاسو نفسه، قد تذبذب موقفه من هذا الجزء من اللوحة من موقف لآخر، فبينما عبر الثور عن العدو الباطش على نحو ما نرى فى أحد الرسوم، نراه فى غير هذا الرسم معبرا عن الاتزان والطمأنينة، ولو كان أرنهيم لجأ إلى بيكاسو واستفسر منه عن سبب هذا التقلب لكان أعفى نفسه من المخاطرة ببعض التفسيرات الذاتية .

رابعا : المنهج الذى اتبعه أرنهيم محدود الإمكانية، وقد كان أرنهيم متنبها لذلك، فأين التهيؤ الذى يعد به الفنان نفسه ؟ وأين الأساليب البدنية والتعودية التى يقود بها أفكاره؟ وأين التمارين المقصودة التى يعمد إليها لتنشيط خياله؟ وأين ومتى تجئ الأخيلة والأفكار؟ ومتى يحس بعدم القدرة على التقدم؟ ومتى تنفتح عليه الآفاق ؟.

كل هذه تساؤلات لا يجيب عليها منهج أرنهيم، ولكننا مع ذلك لا نملك إلا أن نبدى إعجابنا بمثابرته وصبره على متابعة حركة الصورة وتطورها بهذا الشكل الدقيق . (أنظر حنورة، ١٩٧٩، ص٧٩) .

على أنه من الضرورى أن نشير فى هذا السياق إلى أن دراسات عملية الإبداع هى من أصعب الدراسات التى تحتاج من الباحثين إلى صبر وأناة ومثابرة، كما أنها تحتاج إلى تنوع الأساليب التى تستخدم فى محاصرة الظاهرة، واذا ما كان أرنهيم قد استخدم أسلوب تحليل المسودات فإن الأمر المؤكد أن الثقافة الفنية والنفسية لهذا الباحث مكنته من الاستبصار بجوانب عديدة فى العملية الإبداعية، كما أن استناده إلى نظرية الجشطلت بانشغالها الاساسى بالعلاقات بين عناصر المجال يسر له الكثير من الصعوبات التى تعترض أداء الباحثين الذين يتسلحون بمناهج جامدة آلية المنحى والاتجاه، وهذا هو ما يحذر منه أرنهيم الباحثين الذين يريدون دراسة ظواهر أو عمليات معقدة، مثل عملية الإبداع الفنى فى مجال من المجالات .

المراجع

١ – مصرى حنورة (١٩٧٩) **الأسس النفسية للإبداع الفنى فى الرواية**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

٢ – . ... (١٩٨٦) **الأسس النفسية للإبداع الفنى فى الشعر المسرحى**، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة

٣ – . .. . . (١٩٩٠) **الأسس النفسية للإبداع الفنى فى المسرحية**، دار المعارف، القاهرة، ط٢.

٤ –.. .... (١٩٩٧) **الإبداع من منظور تكاملى**، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة .

٥ – مصطفى سويف (١٩٨٣) **دراسات نفسية فى الفن**، مطبوعات القاهرة، القاهرة

٦ –.. ..... (١٩٧٠) **الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة** ، دار المعارف ، القاهرة

٧ – Arnheim, R.(1962) Picasso's Guernica, The Genesis of a Painthing., London,Faber &Faber. -

الفصل الحادى عشر

العملية الإبداعية فى فن التصوير

دراسة د. شاكر عبد الحميد(*)

حاول الباحث فى دراسته هذه أن يجيب على عدد من الأسئلة بالغة الأهمية والتعقيد مثل :

١- كيف تتم عملية الإبداع فى فن التصوير Painting ، وما هى العمليات النفسية المسئولة عنها والمهمة فيها ؟ .

٢- ما العمليات والعوامل الاجتماعية المسئولة عن الإبداع فى فن التصوير؟

٣- كيف يستخدم المصور قوانين الضوء والاختلافات فى نوعية الألوان وشدتها ونصوعها وفى الخطوط والأشكال والمساحات ؟

٤- هل تكون استجابة المصور للألوان، وغيرها من مكونات هذا الفن، استجابة حدسية أو لا شعورية ؟

(*) أعدالدكتور شاكر عبد الحميد هذه الدراسة للحصول بها علي درجة الدكتوراة في علم النفس من كليه الآداب جامعه القاهرة ، وقد صدرت هذه الدراسة في كتاب بعنوان · العملية الإبداعية في فن التصوير ، عن سلسلة عالم المعرفة بالكويت، العدد ١٠٩ يناير ١٩٨٧

وقد كتب الأستاذ الدكتور شاكر عبد الحميد سليمان هذا العرض الموجز خصيصاً لكى ينشر ضمن موضوعات هذا الكتاب ، ونحن إذ نقدر له استجابته المتحمسة وجهده فى إعداد هذه الصفحات، لا نملك إلا أن نُحيى فيه دوافعه وإمكانياته وجهوده المتواصلة فى دراسة السلوك الإبداعي عموماً، وعملية الإبداع على وجه الخصوص، ولقد فضلنا أن نبقى على النص الذى كتبه الباحث بنفس ألفاظه، فهو أدق تعبير عن جهده المتميز فى إجراء هذه الدراسة. (المؤلف) .

٥- ما طبيعة العلاقة بين الكل والجزء فى فن التصوير كنشاط إبداعى؟

ومن أجل الإجابة على هذه الأسئلة سعى الباحث إلى المصورين فى مراسمهم يتتبع الخطوات المختلفة التى يمرون بها حتى يكملوا لوحاتهم الفنية المتميزة . وأتبع خلال سعيه هذا مجموعة من الخطوات النظرية والمنجهية نذكرها فيما يلى ببعض الاختصار.

أولا :- الإطار النظري :

من خلال إطار يجمع ما بين النظرية السلوكية ونظرية الجشطلت، ويسير على هدى علماء سابقين عليه فى دراسة العملية الإبداعية، ومنهم على سبيل المثال لا الحصر : مصطفى سويف، ومصرى حنورة، وعلى المستوى العالمى: والاس وأرنهيم وفرتهيمر، اقترح الباحث أن عملية الإبداع فى فن التصوير تشتمل تسع عشرة عملية فرعية، تتفاعل معها فى تكوين عملية الإبداع فى فن التصوير، وهذه العمليات هى :

١ – تكوين الإطار
٢ – الإحاطة الإدراكية
٣ – الدوافع الإبداعية
٤ – التحضير
٥ – التقاط المثيرات
٦ – التلوين
٧ – التكوين
٨ – الخيال
٩ – الانطباعات
١٠ – التصورات
١١ – التركيز
١٢– الإعاقة
١٣ – بلورة التصورات
١٤ – الاسترخاء
١٥ – التنفيذ
١٦ – التقييم
١٧ – التعديل
١٨ – السيطرة
١٩ – الوجهة الاجتماعية للإبداع .

وهذه العمليات كلها تتفاعل معاً دون طرح لتسلسل خطى معين يشير إلى آليتها أو ميكانيكيتها ، فهى تعمل معاً وتتفاعل معًا وتوجد معاً والترتيب الخاص بها ترتيب نسبى وليس ترتيباً نهائياً ، كما أن العمليات قد تظهر فى بداية العملية وهى قد تعاود الظهور مرة أخرى فى نهايتها وهكذا .

ثانياً - العينة:

اشتملت عينة هذه الدراسة على ٥١ مصوراً ومصورة ، ٤٩ منهم من المصريين، وهناك مصور واحد من ليبيا، ومصور آخر من فلسطين ، كما اشتملت هذه العينة على ست مصورات من الإناث، ومن ثم كان العنصر الغالب على هذه العينة هو عنصر الذكور . وقد كان المدي العمرى للعينة يتراوح ،بين ٢٨سنة ، و٧٠سنة وبمتوسط قدره ٤٥ عاما تقريباً .

ثالثا - الأدوات :

اعتمد الباحث على الأدوات التالية .

(أ) الاستخبار : Questionaire وهو الأداة الأساسية التى استخدمت فى جمع البيانات، وقد اشتمل على حوالي ٥٠٠ (خمسمائة سؤال) تحيط بقدر الإمكان بعمليات الإبداع الفرعية سالفة الذكر.

(ب) الاستبارة (المقابلة) Interview : وتم اللجوّ إليه لتغطية تلك الجوانب التى لم يستطع التقاطها بشكل جيد، وأيضا من أجل إتاحة الفرصة لمزيد من التلقائية من جانب الفنانين للحديث عن خبراتهم الإبداعية المختلفة .

(جـ) تحليل المضمون Content Analysis: وقد اعتبرت أداة ذات أهمية فى تحليل بعض الاستبارات (المقابلات) وبعض خطابات وكتابات الفنانين المصريين والأجانب .

رابعاً: أهم الإجراءات الاحصائية :

استخدم الباحث عدداً من الأساليب الاحصائية لتحليل البيانات التى توصل إليها، وكان من أهم تلك الأساليب طريقة التحليل العاملى لتحليل استجابات المصورين على الاستخبار، ورغم الاعتراف بصغر حجم العينة بالنسبة لدراسات التحليل العاملى، إلا أن الباحث رأى المغامرة بالقيام بهذا التحليل وهو نادر الاستخدام فى بحوث العملية الإبداعية وإن كان قد استخدم كثيراً فى بحوث القدرات والسمات الإبداعية .

كذلك رأى الباحث أن كثرة عدد الأسئله المتضمنة فى الاستخبار قد تعوض بعض الشيء هذا النقص الواضح الخاص بصغر حجم العينة (حيث طبق على ٤٧ مصوراً فقط واستبعد أربعة منهم) نتيجة لعدم استكمالهم لأسئله الاستخبار المختلفة .

خامسا : أهم النتائج :

استطاع الباحث أن يتوصل إلى عدد من العوامل المسئولة المفسرة لعملية الإبداع فى فن التصوير وذلك باستخدام طريقة المكونات الرئيسية وقد أفرزت هذه التحليلات العاملية أربعة عوامل تشترك مع بعضها البعض فى تفسير البناء العاملى الخاص بالظاهرة المتميزة المتعلقة بالإبداع فى فن التصوير. أول هذه العوامل فسر على أنه عامل (اجتماعى – اتصالى) ، والعامل الثاني فسر على أنه عامل (تصوري – إدراكى)، والعامل الثالث فسر على أنه عامل (مزاجى – دافعى)، أما العامل الرابع فقد فسر على أنه عامل (تصوري – أدائى) . وقد اتضح من فحص معاملات الارتباط بين هذه العوامل بعد تدويرها تدويراً مائلا أن العلاقات بينها هى فى الغالب علاقات دالة، إلا فى حالة العلاقة بين العامل الأول والعامل الثانى، فقد وصلت هذه العلاقة إلى ٠,٢٣ فقط . وليس هناك من تفسير واضح لهذا الانخفاض فى العلاقة بين هذين العاملين، لكن أحد التفسيرات التى طرحت هنا كان يقوم على أساس أن العامل الأول يتعلق أساساً بالعمل

الإبداعى بعد انتهائه، بينما يتعلق العامل الثاني بالنشاط الإبداعى الخاص بمحاولة الوصول لتصور جيد فنيا وإدراكيا بصرف النظر – إلى حد ما – عن كونه مقبولا اجتماعيا أو لا ، كما قد يوحى هذا أيضا بالاستقلالية النسبية بين هذين العاملين أو المكونين الإبداعيين .

مناقشة النتائج :

وأخيرا فقد ناقش الباحث نتائجه فى ضوء عدد من المحاور والأبعاد منها على سبيل المثال لا الحصر:

١ – الإبداع والتنظيم الإدراكى .

٢ – الإبداع فى سياق اجتماعى .

٣ – الإبداع والدافعية .

٤ – الحركة الإبداعية : من المحاكاة إلى الأصالة .

٥ – مستويات الرؤية الإبداعية .

٦ – التفكير البصري .

وأخيراً فقد أوضحت نتائج هذه الدراسة الأهمية الكبيرة لعمليات التعلم والاكتشاف فى الفن، وإذا كان الاكتشاف ذا دور أهم من التعليم إلا أنه لا ينفصل عنه ولا يستغنى عنه أيضا، فالاكتشافات البصرية حتى أثناء العمل فى اللوحة الواحدة عادة ما تمنح المبدع الدافعية للاستمرار فى العمل ، والدافعية لتحقيق الذات والسعى نحو الأصالة والإبداع فى حركة دائبة ما بين عدم الانتظام والوضوح ، والكل والجزء ، والأنا والآخر ، والرؤية والأدوات والأسلوب .

تعليق على دراسة أ. د. شاكر عبد الحميد سليمان :

النتائج التى توصل إليها الباحث تشير بشكل واضح إلى أن عملية الإبداع عملية تعتمد على جهد مبذول من قبل المبدع، وقد سبقت هذه الدراسة دراسة

أخرى للباحث عن عملية الإبداع فى فن القصة القصيرة، والدراستان تمضيان فى نفس الاتجاه الذي مضت فيه دراسات سويف والمؤلف الحالي عن عملية الإبداع فى الرواية، وعملية الإبداع فى المسرحية، وعملية الإبداع فى الشعر المسرحى .

والنتائج التى توصل إليها الباحثون الثلاثة تتكامل فيما بينها من حيث أنه ما من عمل إبداعى إلا ويبدأ من نقطة احتياج أصيلة لدى المبدع ، كما أنه ما من مبدع إلا وهو يعمل من خلال سياق اجتماعى ثقافى ، وهو ما يعنى أن هناك حاجة اجتماعية أصيلة للإبداع ... وما بين الحاجة الضرورية لدى المبدع والحاجة الاجتماعية التى يستشعرها المبدع لدى الجماعة يوجد الجهد الموصول للمبدع ذلك الجهد الذي يتحرك من خلال رحلة استكشافية يقوم بها منذ اللحظة الأولى للعمل، وهذا الاستكشاف يستمد حيويته ومادته ومضمونه أيضاً من انبثاق الرؤى المباشرة التى تطرح نفسها على وعى وإدراك المبدع من خلال علاقته الآنيه بموضوعه الإبداعى، لوحة كانت أو نصا لغويا أو حتى فى أعمال التمثيل .. والعوامل الاربعة التى توصل إليها الباحث (عامل الاتصال والإدراك والدافعية والأدائية) تبلور فى تكاملها، ومن خلال إجراءات التحليل العاملى، النسق الذي افترضناه للعملية الإبداعية ألا وهو نسق الأساس الفعال بطوابقه البنائية الثلاثية وأبعاده التفاعلية الأربعة (البعد المعرفى بكل مكوناته الإدراكية والاستدلالية والحدسية، والبعد الوجداني بما فيه من دوافع ومشاعر واتجاهات، والبعد التعبيري الجمالي بما فيه من أداء تعبيري جمالي متنامى، وبعد اجتماعى اتصالي ثقافى) .

إن النتائج التى توصل إليها الباحث عموماً تلتقى بشكل تكاملى مع نتائج سويف (التى كان من أهمها أن العملية الإبداعية جهد يبذله الباحث بشكل إيقاعى لتجاوز الصدع بين الأنا والآخر من أجل استعادة النحن)، وهى كما رأينا أيضاً تلتقى مع نتائج المؤلف الحالى الذاهبة إلي أن العملية الإبداعية تمضى من

خلال **أساس نفسى فعال** ذي طوابق وأبعاد يتفاعل ارتقاءً والتقاءً فى نقطة القمة التى هى بؤرة الفاعلية النفسية والتى يتم من خلالها إفراز العمل الفنى الفريد ..

مرة أخرى يؤكد الجهد الذى بذله شاكر عبد الحميد فى الدراسة الحالية أن العمل العلمى هو فى صميمه عملية إبداعية أيضاً. وبقدر ما يمنح المبدع نفسه لعمله بقدر ما تجئ النتيجة على درجة عالية من الإبداع – وهذا ما حققته دراسة شاكر عبد الحميد سليمان .

المراجع

١ – شاكر عبد الحميد سليمان (١٩٨٧) **العملية الإبداعية في فن التصوير** ، عالم المعرفة ، الكويت ، العدد ١٠٩.

٢ – .. .. (١٩٩٢) **الأسس النفسية للإبداع الفنى فى القصة القصيرة خاصة** ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة .

٣ – مصري عبد الحميد حنورة (١٩٧٩) **الأسس النفسية للإبداع الفنى فى الرواية** ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة

٤ – .... (١٩٨٦) **الأسس النفسية للإبداع الفنى فى الشعر المسرحى** ، الهيئة المصرية العامه للكتاب ، القاهرة .

٥ – . . ..(١٩٩٠) **الأسس النفسية للإبداع الفنى فى المسرحية** ،دار المعارف ، القاهرة.

٦ – . . .. (١٩٩٧) **الإبداع من منظور تكاملى** ، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة

٧ – مصطفى سويف (١٩٧٠) **الأسس النفسية للإبداع الفنى فى الشعر خاصة** ، دار المعارف ، القاهرة .

8 - Arnheim, R. (1962) Picasso's Guernica, Faber & Faber, London,

9 - Wertheimer, M.(1959) Productive Thinking, Harper, New york,

10 - Wallas,G. (1926) The Art of Thought Harcourt, New York,

الفصل الثانى عشر

سيف وانلى
من خلال سلسلة من الاستبارات

نقلا عن : أ.د. مصطفي سويف (★)

تعريف بالفنان سيف وانلي:

– ولد بالإسكندرية سنة ١٩٠٦، وتوفى سنة ١٩٧٩، درس الفن فى مرسم المصور اوتو رينوبيكى.

– قام بعدة رحلات إلى أوروبا، واشترك فى معرض بينالى فينيسيا ، وفى عدد كبير من المعارض الدولية والمحلية .

– مر الفنان فى أثناء تطوره بعدد من الأساليب على سبيل التجريب ، منها الواقعية والانطباعية والتكعيبية والتجريد .

– من أهم الزوايا التى يمكن للدارس أن يتناول منها اتجاه الفنان إلى تجريب الأساليب المختلفة لمحاولات الفنان أن يرسم نفس الموضوع فى مراحل تطوره (أى تطور الفنان) المختلفة بأساليب فنية مختلفة. من هذا القبيل محاولات سيف وانلى لتصوير موضوع الأمومة فى السنوات ١٩٥٤، ١٩٥٥، ١٩٥٩. وكذلك محاولاته رسم صورته الذاتية فى السنوات ١٩٥٢، ١٩٥٣، ١٩٥٩، ١٩٦٠، ١٩٦١ .

(★) سبق نشر هذا النص في كتاب أ.د. مصطفي سويف – دراسات نفسية في الفن، مطبوعات القاهرة، ١٩٨٣ ص، ص (١١٥–١٢٥) ونعيد نشر النص في هذا الكتاب بناء على موافقة شخصية من سيادته .

نص الاستبار (الحوار)

– فيما يلى تسجيل للاستبارات التى توجهت بها إلى الأستاذ سيف وانلى، حول خبراته فى فن التصوير، وما تلقيته منه من إجابات وتعليقات خلال أربع جلسات متفرقة جرت فى التواريخ الآتية :–

٢مارس سنة ١٩٦٢ ، ٢٨ آبريل سنة ١٩٦٢ ، ٢٥ أغسطس سنة ١٩٦٢ ، ٣٠ أغسطس سنة ١٩٦٢ . وقد استغرقت فى مجموعها ما يقرب من خمس عشرة ساعة. وتمت كلها فى منزله بمحطة الرمل بالإسكندرية .

– وقد تمكنت من عقد الجلسات بفضل معاونة الصديق الفنان الأستاذ حامد عويس . واطلعت الأستاذ وانلى منذ البداية على هدفى العلمى من هذه الجلسات . ونلت موافقته وبالتالى تعاونه بصورة ممتازة .

س : أتصور أن نبدأ بالحديث عن الإسكتش ، فأنا أرى أمامى اسكتشات كثيرة جدا.. فأين يقع الاسكتش من لوحاتك ؟

جـ : أنا أرسم اسكتشات كثيرة .. لكنى أتركها دائما ناقصة . لا أضع فيها كل الحلول وإلا انطفأ اندفاعى لتنفيذ اللوحة بعد ذلك . وأحيانا يختلف الاسكتش عن الصورة . وأحيانا يقترب جدا من الصورة.. على أننى أحيانا أرسم الاسكتشات كما تأخذ أنت مذكرة سريعة بموضوع معين .. لا أذهب إلى أى مكان دون أن تكون معى نوتة أسجل فيها الاسكتش بسرعة. اسكتشاتى أحيانا دراسات.. أنظر: هذه مجموعة اسكتشات لجسم المرأة عاريا.. فى شتى الأوضاع.. هذا على سبيل التمرين أو المذاكرة. وهذه الاسكتشات عليها كلمات .. وهنا أرقام.. هذه بمثابة علامات اهتدى بها عند التنفيذ . أنظر: فى هذا الاسكتش كنت أدرس الأوضاع المختلفة لاقدام مجموعة من الراقصات فى الباليه فرسمت بهذه الصورة.. جسم شخص واحد وتحته عدة أزواج من السيقان والأقدام فى أوضاع مختلفة .

س : حدثنى عن هذه الصورة ، صورة (الرجل الذى فقد ظله)(*) ؟

(*) الصور المشار إليها فى هذا النص منشورة في كتاب سويف: دراسات نفسية للفن، مطبوعات دار القاهرة للنشر (١٩٨٣) .

جـ : بقيت مدة مشغولا بأن أرسم هذه الصورة ، منذ وفاة أخى أدهم .. كان أخى موجوداً معى مثل ظلى ، وقد فقدته ولم أستطع أن أحل المشكلة الفنية، كيف أرسم رجلا ليس له ظل؟.. خصوصاً وأن اعتمادنا كله على الظل والضوء .. أخيراً جاءتنى فكرة الحل فجأة فرسمت هذا الاسكتش ثم رسمت اللوحة .. ولكن كما ترى الاسكتش يختلف كثيراً عن الصورة .

س : هل استغرقت وقتا طويلاً فى تنفيذ هذه الصورة ؟

جـ : أبداً .. أنجزتها بسرعة .. يبدو أنها بقيت بداخلى حتى نضجت .. لكن مع هذا فقد بقيت مدة طويلة اكتشفت من حين لآخر شيئا ناقصا فى الصورة وكنت عندئذ أكملها ..

أنظر هذه الصورة .. ((فى المكس)) .. هذه الصورة لها اسكتشين : واحد رسمته لعلامة ارشاد السفن وحدها ، والثاني للمنظر إجمالا ، ولكن بدون علامة إرشاد السفن .. كنت أريد أولا أن أجد الحل فى خيالى ، لكن كيف أضع علامة إرشاد السفن فى الصورة دون أن أفسدها ، وأخيراً وجدت الحل فنفذت الصورة على هذا النحو الذى تراه .

س: هل ترسم من موديل ؟

جـ : لا .. ربما كنت أفعل ذلك وأنا مبتدئ .. أما الآن فأنا إذا نظرت إلى شخص أو منظر وأردت أن أرسمه فأنا أرسمه من خيالى .. وهل يجد الروائى ضرورة لأن يحضر أشخاصاً ويقيم بينهم مواقف معينة لكى يكتب روايته؟!.

س : هل تقرأ للأدباء والنقاد ؟

جـ : قرأت ولكنى لم أستفد .. على الأقل من النقاد المصريين .. والصحفيين.. والمؤسف أنهم يسألوننى عن حياتى الشخصية لا عن فنى ..

س : هل ترسم بعض اللوحات بناء على طلب يقدم اليك من شخص أو من هيئة ؟

جـ : أرسم أحيانا بناء على ضغط .. حدث مرة أن كنت نزيل المستشفى لإجراء جراحة صغيرة فى رقبتى .. وجدت هناك قسم أمراض النساء .. فرأيت أن أسجل بعض الاسكتشات لعلى أحتاج إليها فيما بعد .. وحدث أن علم بذلك أحد أصدقائى وكان على صلة ببعض الصحفيين، فذكر لهم أننى غالباً سأرسم سيدة تضع مولوداً ..

وإذا بجريدة الأهرام تنشر هذا كخبر .. وإذا بى كلما قابلت شخصا سألنى متى سأنجز هذا الرسم .. تحت هذا الضغط وجدتنى ذات يوم أصور لوحة حول هذا الموضوع .

س : هل تغير أسلوبك كثيراً ؟

جـ : رسمت صورة (الأمومة) سنة ١٩٥٥ بأسلوب أقرب إلى الفرعونية ، لكننى شعرت بأن أحداً لم يتقبلها فقررت العدول عن هذا الأسلوب .

س : متى بدأت التصوير ؟

جـ : منذ أكثر من ثلاثين سنة .. أنا لا أذكر أننى لم أكن أرسم فى يوم من الأيام .. وأذكر أني كنت مغرماً بمشاهدة الصور وأنا صغير .. كانت توجد صور كثيرة فى بيت جدى .. وكانت توجد تماثيل فى الحديقة ..

س : هل كنت ترسم دائما بهذه السهولة التى تتحرك بها يدك الآن فى الرسم؟

جـ : كنت أرسم .. لكن ليس بهذه السهولة ولا بهذه السرعة .

س : هل ترسم بدون اسكتش أحياناً ؟

جـ : نعم .. هذه اللوحة .. (السيمفونية السادسة لتشايكوفسكى).. رسمتها بدون اسكتش .. تحت وطأة موجة من الحزن رسمتها ..

س : من تعتبره أستاذك الروحى ، أو أساتذتك الروحانيين ؟

جـ : رامبرانت .. كان أول فنان أحببته .. ثم هناك من نحبهم دون أن يكونوا أساتذة لنا .. فان جوخ مثلاً من هذا القبيل .

س : هل لك أساتذة روحيين غير رامبرانت؟

جـ : فيلا سكويز (١) Velazquez ، وجويا (٢) Goya ومانيه ،(٣) Manet .

س : هل مررت بمراحل فى حياتك الفنية؟

جـ : نعم .. وأنا أرحب بالتغير لأن الوقوف موت ..

فى البداية كنت أكاديميك Academic ، ربما كانت هذه مرحلة دراسة ولا يصح أن أسمى انتاجى فى أثنائها فنا .. ثم مررت بما يشبه التأثيرية، ثم التعبيرية، ثم الوحشية، ثم التكعيبية، وأخيراً نوع من التجريد ..

س : هل استفدت من فنون أخرى غير التصوير وتشعر أنها نفذت بتأثيرها إلى فن التصوير عندك ؟

جـ : نعم استفدت من الباليه نقطتين : السرعة فى رسم الاسكتشات أثناء مشاهدتى للباليه بحكم أن الرقصات سريعة . والألوان . ربما لم يمر أحد فى مصر بتجربة اللون مثلما مررت بها .

س : ما هى مهمة الفنان فى نظرك ؟

جـ : أنه يلخص الشكل الذى يراه .. يعنى يحل المشكلات التى ينطوى عليها والتى يمكن أن تقبلها فى التصوير الفوتوغرافى، لكن لا يمكن قبولها فى التصوير الفنى .. يعنى يجعل من هذا الشكل بقعة جميلة .

س : ماذا تشترط أن يكون فى الفنان ؟

جـ : أن يكون لماحاً .. يعنى أن يعرف كيف يستغل الحدث المفاجئ . مثلا كنت أشتغل فى لوحة ، وحدث أن حاولت إزالة أحد الألوان فإذا بعملية الإزالة يترتب عليها لون لم أكن أتوقعه ولا أقصده ، لكن تبين لى فى الحال أنه يمكن

استغلاله . فى (صورة الكؤوس)هذه مثلا كنت أحاول إزالة اللون البنى فظهرت من أثر هذه العملية نفسها قيمة جديدة للأصفر الأوكر أبقيت عليها .

س : هل يحدث أن تشتغل فى أكثر من لوحة فى وقت واحد ؟

جـ : أحياناً يصيبنى الملل من العمل فى لوحة معينة ، عندئذ أنتقل إلى العمل فى لوحة ثانية .. وعندما أرجع إلى الأولى كثيراً ما أكتشف فيها شيئا ناقصاً فأكمله .

س : هل تتأثر بغيرك من الفنانين ؟

جـ : لاحظت أني إذا شاهدت أحد المعارض أبقى متأثراً بانطباعاتى عنه لفترة معينة، ويتسرب ذلك إلى صورى .. لهذا السبب أصبحت الآن لا أحب أن أرسم عقب مشاهدتى لأى معرض .. أفضل أن تنقضى بضعة أيام قبل أن أعود إلى نشاطى التصويرى.

س : أود أن تقبل شكرى العميق لأنك قبلت التضحية بوقتك من أجل هذه الأحاديث ؟

جـ : وأنا أشكرك لأنك أتحت لى أن أتحدث عن فنى .

هوامش

(١) فيلا سكويز D.R.de Silva Velazquez

- عاش فى الفترة من ١٥٩٩- ١٦٦٠ .

- ولد فى إشبيلية بأسبانيا .. وانتقل إلى مدريد فى سنة ١٦٢٣ .

- قام برحلات إلى كثير من المدن الإيطالية وكان لذلك أثره فى تطوير فنه.

- يوصف فنه بالواقعية البصرية ، وبأنه كان يعنى بوجه خاص بإدراك وتصويرالدقائق المرهفة للون والضوء وأبعاد المكان . لدرجة يبدو معها وكأنه يقف محايداً أمام الخصائص الفيزيقية للمشهد أو الشخص (لا الشخصية) الذى يصوره .

لمزيد من التفاصيل انظر.

World, New York : Harper **n, J.J. Art in the Western**- Robb, D.M. & Garriso & Row, 4th ed., 1963.

(٢) جويا : F. de G. y Lucientes Goya

- عاش فى الفترة من ١٧٤٦-١٨٢٨ .

- ولد فى سرقوسة فى أسبانيا أطلق عليه البعض اسم آخر الأساتذة القدامى وأول المحدثين .

- غادر سرقوسة إلى مدريد حوالى سنة ١٧٦٦ ومنها إلى روما سنة ١٧٧١ ، وفى ١٧٩٩ عين المصور الأول للملك فى مدريد . كانت له لوحاته التى يطلق فيها العنان لخياله وهو ما لا يتاح للفنان فى اللوحات التى ترسم حسب الطلب . كان ذا موقف سياسى جعله موزع الولاء بين الحرية القادمة من فرنسا حيث شعارات الثورة الفرنسية ، وبين مشاعر الوطنية التى تعارض غزو بونابرت لأسبانيا . وانتهى به الأمر أن سافر إلى باريس حوالى سنة ١٨٢٤ ، ومنها إلى بوردو حيث نفى نفسه طواعية .

(٣) مانيه : Edouard Manet

- عاش فى الفترة من ١٨٣٢-١٨٨٣.

- يعتبر وارثا للأكاديمية أو الواقعية وثائراً عليها فى الوقت نفسه .

ويعتبر الاتجاه الذى عبر عنه مانيه من بين الخطوات التى أدت شيئاً فشيئاً إلى الابتعاد عن المحاكاة، وزيادة تأكيد دور الإدراك فى التصوير ، مما مهد السبيل إلى ظهور الانطباعية فى أواخر القرن

- زار إيطاليا وألمانيا وبلجيكا وهولنده .

لمزيد من التفاصيل ، انظر :

Gouss, C. E., "**The aesthetic theories of French Artists**" Baltimore: Johns Hopkins Press, 1949.


Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

الفصل الثالث عشر

محمود سعيد
من خلال سلسلة من الاستبارات

نقلا عن: أ.د. مصطفي سويف

نبذة مختصرة عن حياة الفنان المصور محمود سعيد :

– ولد بالإسكندرية سنه ١٨٩٧، ونال ليسانس مدرسة الحقوق الفرنسية سنة ١٩١٩، واشتغل بالقضاء حتى سنة ١٩٤٧، وتوفى سنة ١٩٦٤ .

– بدأ نموه الفنى بالدروس الفنية التى تلقاها فى منزله على يدى مدام كاواناتو الفنانة الإيطالية التى استوطنت مصر فى أوائل هذا القرن. وقام برحلات متعددة إلى متحف اللوفر فى باريس فى صيف سنوات ١٩١٩،١٩٢٠، ١٩٢١ .

– تبدأ المعالم الرئيسية لأسلوبه فى الظهور حوالي سنة ١٩٢٧ مع إنتاج لوحة «الجزيرة الصغيرة» .

توالى بعد ذلك ظهور عدد من اللوحات تبرز هذه المعالم وتؤكدها، من أهم هذه اللوحات (المرأة والقلل) سنة ١٩٣٠، و(ذات الجدائل الذهبية) سنة ١٩٣٣، و(الصيد العجيب) سنة ١٩٣٣، و(بنات بحرى) سنة ١٩٣٥ .

(★) سبق نشر هذا النص فى كتاب أ . د مصطفى سويف (١٩٨٣)، دراسات نفسية فى الفن ، ص ٩٧ – ١١٢ مطبوعات القاهرة ويعيد نشره فى هذا الكتاب بناء على موافقة شخصية من سيادته .

- من أهم المعارض الدولية التى اشترك فيها محمود سعيد معرض بينالي فينيسيا فى السنوات ١٩٣٨، ١٩٤٨، ١٩٥٠، ١٩٥٢ (انظر: محمود سعيد، بدر الدين أبو غازى، ١٩٦٠)، وقد تغير أسلوب محمود سعيد منذ أوائل الخمسينيات ليشغل موضعاً وسطاً بين الواقعية والتجريد، ويمكن وصف واقعيته فى الفترة الأخيرة بأنها واقعية مبسطة .

نص الاستبار (الحوار) الذى دار بين الفنان محمود سعيد والأستاذ الدكتور مصطفى سويف .

- فيما يلى تسجيل للاستبارات التى توجهت بها إلي الأستاذ محمود سعيد حول ممارساته لفن التصوير، وما تلقيته منه من إجابات خلال خمس جلسات متفرقة حسب التواريخ الآتية :

أول سبتمبر سنة ١٩٦١، و٩ نوفمبر سنة ١٩٦١، وأول مارس سنة ١٩٦٢، و٢٧ أبريل سنة ١٩٦٢، و٢٤ أغسطس سنة ١٩٦٢ .

وقد استغرقت فى مجموعها حوالى عشرين ساعة وتمت كلها فى منزله بحى جانكليس بالاسكندرية .

- وقد تمت هذه الجلسات بترتيب مسبق، فقد اتصلت به عن طريق الصديق الفنان حامد عويس، واطلعته على هدفى العلمى من هذه الجلسات ووافق الرجل وأسلم نفسه للاستبار بصورة قلما يفوز بها البحث العلمى فى عمليات الإبداع فى الفن .

س : اقترحت أن نبدأ بأن تختار أنت بعض لوحاتك وتحدثنى عنها، كيف صورتها ؟ أعتقد أن هذه البداية سوف تسلمنا بالتدريج إلي كل الموضوعات التى يلزمنا أن ننظر فيها .

جـ : لا مانع عندى . خذ لوحة (الجزيرة السعيدة)(*) هذه صورتها بدون

(*) الصور المشار إليها منشورة فى كتاب أ . د مصطفى سويف، دراسات نفسية فى الفن ، (١٩٨٣)، مطبوعات دار القاهرة للنشر .

إعداد سابق، أى بدون تخطيط وبدون اسكتش . حدث أن نزلت إلى الحديقة صباح أحد الأيام وأنا لا أعلم مسبقاً أني سأنتج، لكن عندما حل آخر النهار . كنت قد صورت هذه اللوحة .. ومع ذلك فللوحة جذور بعيدة فى نفسى، فكرت فى الريف كثيرا، وفى المنصورة والمناطق المحيطة بها بوجه خاص، وذلك نتيجة لرحلاتى المتعددة إلى المنصورة لمدة ست سنوات متوالية، أيام كنت أشتغل فى سلك القضاء .. وكنت أطيل النظر من خلال نافذة القطار إلى هذه الأراضى .

خذ لوحة أخرى (حمام الخيل) هذه صورتها أيضا بدون اسكتش . لكن فى هذه المرة كنت أعرف منذ البداية ما أنوى أن أفعله . كنت أريد أن أرسم طلخا. وفى هذه الفترة كان يسيطر على لونان: البنى والأزرق .

خذ لوحة ثالثة (الصيد العجيب) كنا فى رحلة على الساحل بين أبوقير ورشيد، وتوقفنا قليلاً وسط الطريق. وجدنا مجموعة من الصيادين راجعين ومعهم السمك الذى اصطادوه. وكان منظر السمك فى الشمس يشع بالضوء كالماس . وكان مليئا بالحيوية بصورة أخاذة . وانبهرت بهذا المشهد . ووقفت أركز النظر عليهم لمدة طويلة .. وتمنيت لو كانت معى أدواتى لكنت سجلت عندئذ بعض القيم عن الشمس والضوء .. ومرت الأيام بعد ذلك ... وبعد مرور سنتين أو ربما ثلاث سنوات عاد إلى الانفعال نفسه فجأة ... فخرجت وقصدت إلى سوق السمك فى الأنفوشى مبكراً صباح أحد الأيام، وبقيت هناك أشاهد السمك بينما يخرجه الرجال من الماء .. فى ذلك اليوم عدت إلي بيتى وعملت اسكتش صغير . وبعد ذلك بدأت التصوير فى اللوحة ... مكثت أعمل فيها حوالي أربعة شهور وأذكر أننى كنت طوال الوقت فى حالة هياج شديد . وانتهت اللوحة بشكل بعيد عن الاسكتش .

وهناك عدة صور من هذا الطراز، كنت أرسمها وأنا فى حالة هيجان شديد ولم أكن أعمل إلا فيها طوال الوقت : صورة (اللى بيستحموا)، (العائلة)، (وذات الجدائل الذهبية)، وكلها أنتجتها فى فترة واحدة، حوالى سنة ١٩٣٢ .

خذ لوحة رابعة (العائلة) كنت أعيش حينئذ فى جو ولادة حقيقية . كانت زوجتى تضع لنا مولوداً .. هذه الصورة لها اسكتش . الا أن للاسكتش هنا حكاية أخرى. فقد رسمت اسكتش الأم وحدها أولا دون تفكير فى استغلاله فيما بعد فى لوحة متكاملة للعائلة. لكنى عندما فكرت فى رسم صورة لـ «العائلة» أحضرت الإستكش وقمت باستغلاله بأن أضفت صورة للأب، وواضح ذلك فى الاسكتش الثانى الملون

س : أريد أن أسألك هنا عن علاقة الاسكتش باللوحة النهائية .هل يمكنك أن تحدد لي هذه العلاقة ؟

جـ : كثيرا ما أرسم اسكتشات دون التفكير فى مستقبلها، دون التفكير فى أنها ستنتهى إلي لوحة . فى هذه الحالة يكاد رسم الاسكتش أن يكون غاية فى ذاته . وهذا يحدث كثيرا على سبيل مواصلة التمرين، لابد من استمرار التمرين لكى أعرف كيف أرسم بسرعة وبدقة.

والاسكتش الذى أقصد منه أن انتهى إلى لوحة لابد أن أتركه ناقصا، بدون تكميل، إن تركه ناقصا يتركنى فى حالة هيجان أو حماس مستمر ... وأظل قادراً على الفرح باكتشاف الحلول أثناء تصوير اللوحة .. وأتخيل أننى إذا حللت كل المشكلات فى الاسكتش فلن أرسم اللوحة؛ ستكون المسأله بعد ذلك مجرد تقليد لنفسي، مجرد نسخ من التكبير لما ورد فى الاسكتش .

س : يبدو من الحديث أن عندك نوعين من الصور : صور لها اسكتشات وصور ليس لها اسكتشات .

جـ : عندى فعلا نوعين من الصور، لكن من زاوية ثانية غير زاوية الاسكتشات . عندى صور أرسمها من ذاكرتى وخيالي فقط . وهذه تسعدني جدا، تعطينى شعوراً بأننى أمارس عملية فعلا، وأجد عندى حرية حقيقية فى (التكوين)... فى هذه الصور لا أستطيع أبداً أن آتى (بالموديل) لأضعه أمامى

وأتتبعه اثناء الرسم.. من هذا القبيل لوحات (الذكر)، (والزار)، (واللى بيستحموا)... فى هذه اللوحات لم يكن يمكننى أن أتحمل القيود التى يفرضها على وجود موديل أمامى .. كذلك لم أكن أستطيع أن أتوصل إلى (وحدة الشكل) لو أنه كان هناك موديل أمامى لأرسمه ثم أرسم ما يحيط به .. فى هذه اللوحات ليس عندى مركز أبدأ منه لأنتهى إلى المحيط.. أنا أرسم اللوحة كلها دفعة واحدة، أبدأ بوضع كتل، ألوان، وكلما مرت بضعة أيام أجدني أصل إلى درجة من الوضوح أعلى من سابقتها . فى البداية يسود الغموض، وبالتالى لا أستطيع أن أضع خطوطاً .

س : ما معنى هذا ؟ هل للخط دور قائم بذاته ؟

جـ : رسم الخط يكون تأكيداً للوضوح الذى وصلت إليه فى نهاية المطاف .. ولذلك نجد أن أكثر الاسكتشات التى رسمتها للوحاتى مرسومة بالألوان لا بالقلم أنا أبدأ باللون لأني لا أرى الخط، أرى اللون فقط . هذه فكرة وجدتها عند سيزان (١) اقتنعت بها .. ليس فى الطبيعة خطوط، هناك أحجام تتحرك . علاقتها مع أحجام أخرى قريبة منها هى التى تكون الخط .. الواقع أن الخط تجريد ... ولذلك يستعين الفن التجريدى بالخط بشكل واضح . طبعا يستثنى من كلامى عن رسم الاسكتشات بالألوان الاسكتشات التى أرسمها بسرعة أثناء اهتمامى بشيء أو مشهد أريد أن أسجله لكى أتذكره فيما بعد .

س : هل ترسم بعض اللوحات بناء على طلب يأتيك من شخص أو من هيئة؟

جـ هذه لوحة ((مرسى مطروح)) رسمتها بناء على طلب .. يوماً من الأيام اتصل بى صديق يعمل فى ميناء الإسكندرية وطلب منى أن أزوره فى مقر عمله ليرينى مشروعاً جديداً لمبنى الميناء .

فزرته .. وهناك رأيت عمائر ونحت وموازييك .. إلخ وطلب منى أن أرسم صورة تليق بأن تعلق فى المكان . ولما حاولت أن أعتذر ألح،فقبلت، وطلبت إليه

أن يمهلني للتفكير ... ثم استقر رأيي على أن أرسم مرسى مطروح .. وقد سبق لي أن رسمت مرسى مطروح كثيرا، ربما خمس عشرة مرة أو أكثر – وقد كنت كثير الزيارة لمرسى مطروح .. وكانت تعجبني . بدأت أزورها حوالى سنة ١٩٣٥ .

ما يدهشني في مرسى مطروح هو لون البحر. زمرد وفي وسطه أزرق .. لم أر في أي مكان زرته في العالم مثل هذه الألوان .. وهناك العيشة بسيطة ليس فيها منغصات . انتهيت من تصوير هذه اللوحة منذ شهرين، وقد استغرقت مني أربعة شهور . ومنذ أن انتهت أشعر بفقدان الرغبة في أن أذهب مرة أخرى إلى مرسى مطروح .. ربما لأني عشت في جوها، في التفكير فيها والانشغال بها أربعة شهور متوالية .

س : هل هذا كل ما خرجت به من هذه التجربة ؟

جـ : خرجت أيضاً بآلام شديدة في عيني . ومنذ ذلك الوقت لم أرسم . حدث كثيراً قبل ذلك أن تعبت عيناى نتيجة للاجهاد الشديد في التصوير . ربما لأني أكون – أثناء التصوير – دائم الحركه اقتراباً من اللوحة وابتعاداً ... وربما كان تغير بؤرة التركيز بصورة عنيفة وبكثرة هو الذي يتعبني جدا (كنت أستمر أرسم حوالي ست أو سبع ساعات يوميا).

ومع ذلك فعملية الاقتراب والابتعاد بتنفعني جداً . أي لمسة أضعها في اللوحة أبتعد بعدها في الحال لأرى تأثير هذه اللمسة في أي جزء آخر في الصورة... وبمجرد أن أبتعد أجد أن عيني تلتقط الجزء من الصورة الذي تأثر بهذه اللمسة.. في إحدى المرات كنت أرسم صورة (بورتريه) لقاض كان زميلاً لي، فوضعت لمسة معينة على الوشاح وابتعدت لأرى تأثيرها، فإذا بي أرى أنف القاضي ينحني إلى أسفل، بشكل أظن أنه كان يمكن أن يزعج هذا القاضي عندما يرى الصورة، عندئذ أسرعت وأزلت اللمسة، فعادت الأنف إلى ما كانت عليه .

س : كيف يحدث أن تقع عينك على هذا الجزء الذي يتأثر هل تحاول، بخطوات منظمة، أن تبحث في جميع أجزاء الصورة ؟

جـ : لا ..أبداً .. إنما يحدث ذلك عن غير قصد . بمجرد أن أنظر إلى الصورة أجد عينى تنجذبان – على غير قصد منى إلى هذا الموضوع الآخر الذى تأثر .. خذ مثلا صورة (مرسى مطروح) . طوال استمرارى فى رسم النخلة عيناى تتجهان إلى الشبك فى أعلى النخلة كان يوجد لون أخضر فى بنى، والشبك كان يوجد فيه بنى أساساً ومعه قليل من الأزرق المخضر.

ربما كان التشابه اللونى أو الشكل، وربما كان التضاد من العوامل التى تجذب عينى إلي مواضع التأثر باللمسة التى أضعها .. وربما كان التكامل اللوني هو الأساس،.. وربما كانت الإضاءة .

س : وهل عملت اسكتش لصورة (مرسى مطروح) ؟

جـ : عملت اسكتشين، واحد فى البداية أبيض وأسود، وبعده واحد بالألوان ثم بدأت أرسم فى اللوحة نفسها .. أيضا كانت الاسكتشات ناقصة . وأيضا شعرت أن عندى انفعال إبصارى بقيم اللون والضوء من مرسى مطروح وكان عايز يطلع فى لوحة .

س : هل يمكننى أن أقول انه لا توجد مسافة واحدة بين اسكتشاتك ولوحاتك، ولكن تختلف المسافات باختلاف اللوحات .. هذا فى حالة اللوحات ذات الاسكتشات ؟

جـ : أنا لا أعتقد أن الاسكتشات التى أعملها لرسم المناظر الطبيعية تساوى فى معناها داخل عملية الخلق الفنى الاسكتشات التى أعملها لرسم المواضيع .. لأن اسكتش المنظر الطبيعى يبقى على خاله وما أضيفه فى اللوحة هو التكبير والتوضيح، وليس هذا الحال فى اسكتش المواضيع .

خذ مثلا (منظر طبيعى فى لبنان) الاسكتش ملون، رسمته من الطبيعة، أكملته بعد هذا وأنا بعيد عن المنظر الطبيعى نفسه ثم كبرته بعد هذا فكانت هذه اللوحة، وليس فيها خلق بدرجة واضحة . خذ لوحة (الصلاة) رجل كان متهما

أمامى فى قضية تبديد، جلس وهو لا يفهم شيئا من المرافعات التى تجرى حوله. جلس بهذا الشكل، وراح يصلى لله .. رأيت هذا المنظر فرسمت له اسكتش بأن أحطته بخلفية من خلقى أنا .

خذ صورة (العائلة) الصورة نفسها فيها ألوان غير الألوان التى تجدها فى الإسكتش .. المنظر نفسه لم أشاهده فى الطبيعة، إنما شاهدت جزءاً منه فقط وهو الأم والطفل، وهو الجزء الذى يظهر فى الإسكتش الأول، ثم إني أنا الذى خلقت بقية الموقف .. ولذلك وجدتنى وأنا أرسم الصورة نفسها لا أنقل من الإسكتش .. أضفت ألوان جديدة .. ثم أن الاسكتش فيه أخطاء فى التشريح ... لكن هذا لا يهمنى، ما يهمنى من الاسكتش هو التكوين فقط .. وعند التنفيذ أصحح أخطاء الأجزاء حتى أصل فى النهاية إلى رسم أدق التفاصيل .

س : هل تستمر على نفس القدر من الحماس منذ بداية رسم الصورة حتى الانتهاء منها ؟

جـ : أشعر بالحماس الشديد، وبالاندفاع فى أعلى درجاته، وبالمتعة أيضا أثناء المراحل الأولى للخلق (بشرط أن يكون خلقا فعليا لا مجرد نقل من اسكتش مكتمل) وكلما تقدم بى العمل أشعر أن هذا الحماس والمتعة المصاحبة يتضاءلان شيئا فشيئا .. ثم تنتهى الصورة فأنتهى منها .

س : فى حديثك عن لوحة (الصيد العجيب) تقول إنك انبهرت بالمشهد .. ثم مرت سنتان أو ثلاث سنوات وفجأة عاد اليك نفس الانفعال .

جـ : نعم .. وحدث هذا أيضا فيما يتعلق بلوحة (الذكر) شاهدت الذِّكر .. حلقة ذكر .. وبعد مدة .. حوالى سنتين بدأت أرسم لها اسكتش .

س : لماذا انقضت هذه المدة دون أن ترسم هذا المشهد أو ذاك ؟

ربما كان انشغالي بالقضايا فى عملى فى المحكمة لم يكن يسمح لي بفراغ البال المطلوب .. وربما كان الانفعال بالمنظر شديدًا ويحتاج إلى فترة لكى

أهضمه.. أو أستوعبه.. كنت أشعر طوال الوقت برغبة واضحة فى أن أخرج هذا الانفعال فى لوحة.. لكن يظهر أني لم أكن أعرف كيف أحل المشاكل اللازمة لاخراج اللوحة إلي حيز التنفيذ .. هذا حصل بالنسبة لصورة (الذِّكر) وبالنسبة لصورة (الصيد العجيب).

س : وصورة (ذات الجدائل الذهبية) كيف توصلت إلى هذه القيم الضوئية التى وضعتها فيها؟ كثيرون توقفوا عندها بنظرات تتراوح بين الإعجاب والتعجب .

جـ : حتى مدة قريبة كانت ألواني وكان الضوء عندى ضوء داخلى، أشعر به بداخلى ويحاول الخروج إلي الخارج .. كان عندى شعور طوال مدة اشتغالي بالمحاكم أني أرسف فى أغلال .. وكنت أريد الخروج من هذه الأغلال إلي العالم الحر الطليق .

س : لماذا ترسم ؟

جـ : كأنك تسألنى لماذا تأكل ؟ ولماذا تشرب ؟ ولماذا تعيش ؟ لا أعرف .

ولكن إذا توقفت عن الرسم تصبح الدنيا لا طعم لها، والحياة لا طعم لها .. كأني ميت .. فى حين أوقات الحياة هى أوقات الخلق .

س : هل تأثر الرسم عندك باطلاعاتك الأدبية ؟

جـ : لا.. لا أظن .. أظن أنه تأثير عام .

أعتقد أن دستويفسكى وبودلير من أهم الشخصيات الأدبية التى أثرت فى.. إن غرامى بدستويفسكى يتركز أساسا فى شخصياته المزدوجة؛ شيطان وقديس فى نفس الوقت .. رمسيس يونان كتب مقالا بعد ما رسمت (ذات الجدائل الذهبية) أثر فى بحيث أني امتنعت تماما عن أن أرسم هذا الطراز من الرسم بعد ذلك .

س : مَنْ مِنَ الفنانين التشكيليين تتلمذت عليهم ؟

جـ : مررت بمراحل عدة .. فى البداية كنت أحب أن أرى أعمال روبنز (٢) Rubens للحركة والحيوية، ورامبرانت (٣) Rembrandt لأن قيم الضوء عنده مدهشة، بالإضافة إلى العمق والإنسانية، وتحليل الشخصيات .. بعد قليل وجدت أن روبنز سطحى، أما رمبرانت فعميق، كان الضوء عنده يشع من الداخل، وضحى باللون، وأبقى على الاحمر والبنى فقط .

ثم بدأت أحب البدائيين، وخاصة البدائيين من الهولنديين والبلجيكيين، وبالأخص الأخوين فان آيك (٤) Hubert & Jan Van Eyck ، فى اعتقادى أنهما وصلا إلى قمة الإتقان للصنعة أو التكنيك .. وجدت عندهما إلى جانب الصنعة والتكوين وجدت الشعور الداخلى الشعرى ... رغم واقعيتهم الواضحة..

تأثرت أيضا بالإيطاليين من عصر النهضة .. وخاصة فناني البندقية وروما تأثرت باللون عندهم ..

فى نفس الوقت الذى كنت أمر فيه بهذه المراحل كنت كثير السفر إلي الأقصر وكنت كثيراً ما أشاهد الآثار الفرعونية، وكان لهذا أثره على .. شاهدت معبد أبو سمبل سنة ١٩٣٥ أو ١٩٣٦ وانفعلت بشدة .. الرسم الفرعوني نفسه لم يؤثر فى، لكنه النحت الفرعوني هو الذى أثر فى والعمارة الفرعونية كذلك .. لأني أحب الشكل ربما أكثر من اللون .. أنا أشعر بموضوعاتى مجسمة .. فى القرن التاسع عشر . أحببت كورو (٥) Corot وفان جوخ (٦) Van Gogh ودى لاكروا (٧) De la Croix وسيزان Cezanne

س : المحدثون ؟

جـ : لا أحد يعجبنى .. لا تعجبنى حركات التشويه الحديثة .. وبيكاسو (٨) Picasso يغير خط سيره كثيراً .

س : وماذا عن المعارض التى اشتركت فيها ؟

جـ : أول معرض اشتركت فيه أقيم سنة ١٩١٩ .. واشتركت فى معرض مع مختار سنة ١٩٢٠ أو ١٩٢١ تحت رعاية جمعية محبى الفنون الجميلة باسم (الصالون)، واشترك يوسف كامل وراغب عياد، ومحمد حسن . فى ذلك الوقت كان يندر وجود معرض آخر للتصوير والنحت غير (الصالون) .

س : ماذا كان موقف الرأى العام منكم ؟ أو موقف الرأى العام المثقف ؟

جـ : معظم النقد كان ينشر فى الجرائد الإفرنجية التى كانت تنشر فى مصر فى ذلك الوقت أما الجرائد العربية فلا تنشر أى نقد، ولكن قد تنشر بعض الأخبار .. لكن حوالي سنة ١٩٢٨ بدأ بعض الكتاب المصريين يكتبون كتابات نقدية عن هذه المعارض .. من هذا القبيل محمد حسين هيكل .. ومى زيادة .. وسند بسطا، وربما المازني والعقاد أيضا.. لكن لم يكن نقدهم نقداً فنيا .. كان معظمه نقداً أدبياً إن صح هذا الوصف .

س : ختاماً هل أثقلت عليك فى هذا الحديث ؟

جـ : العكس هو الصحيح .. أود أن أشكرك على اهتمامك بهذا النوع من الدراسة، وأنا شخصيا أجد متعة فى الحديث عن خبراتى الفنية ..

هوامش

(١) **سيزان** : Paul Cezanne

– عاش فى الفترة من ١٨٣٩ – ١٩٠٦ .

– ولد فى إكس – أن – بروفانس .

– درس القانون، ثم هجره إلى فن التصوير اعتباراً من حوالي سنة ١٨٦٠ . يعتبر فى نظر بعض المؤرخين أعظم المصورين المحدثين . ومن المؤكد أنه كان مد رسة صدرت عنها كثير من الخصائص الفنية الحديثة .أثر عنه إنه قال، أنه كان يريد بكل محاولاتة الفنية أن يعطى الانطباعية درجة عالية من الصلابة .

(٢) **روبنز** : Peter Paul Rubens

– عاش فى الفترة من ١٥٧٧ – ١٦٤٠

– ولد فى وستفاليا (وتقع حالياً فى ألمانيا «الغربية») ورحل إلى بلدان متعددة، منها مانتوا ومدريد، وروما، وجنوا، وميلانو، واستقر به المقام فى أنتورب (وتقع حالياً فى بلجيكا) .

– كان غزير الإنتاج، غالبا ما يضع التصميم لينفذه مجموعة من التلامذة المساعدين، ثم يضع اللمسات النهائية ليضفى على العمل مظاهر الوحدة . تشيع فى إنتاجه خصائص فن البروك، الذى يولى عناية خاصة للضوء واللون والحركة فيبهر المشاهد

(٣) **رمبرانت** : Rembrandt Van Rijn

– عاش فى الفترة من ١٦٠٦ – ١٦٦٩ .

– ولد فى ليدن (فى هولندا) وكان ترحاله فى حدود هولندا .

– كان غزير الإنتاج، ومركز اهتمامه فى توزيع الضوء

(٤) **الاخوان آيك** : Hubert & Jan Van Eyck

– عاشا فى النصف الأول من القرن الخامس عشر، بين بلجيكا وهولندا .

– ولا يعرف الكثيرعن هوبرت، أما عن جان فالمعلومات متوفرة يعزى إليهما والي جان بوجه خاص، تحقيق بعض الإنجازات التكنيكية فى التصوير الزيتى واستخدام الورنيش لحماية الصور أطول مدة ممكنة وقد ترك الأخوان عدداً من التصاوير الممتازة فيما يعرف بمذبح جنت، ببلدة جنت فى بلجيكا.

(٥) **كورو** : Jan Baptiste Camille Corot

– عاش فى الفترة من ١٧٩٦–١٨٧٥ .

– ولد فى باريس، كان كثير الترحال داخل فرنسا، ومنها إلى روما .

– عرف بحساسيته للضوء وللشكل .

(٦) دى لاكروا : Eugene Delacroix

- عاش فى الفترة ١٧٩٨-١٨٦٣ .
- من كبار ممثلى الحركة الرومانسية فى فرنسا
- وفى عام ١٨٣٢ زار العالم العربى فى شمال أفريقيا فكان فى ذلك مزيد من الغذاء لرومانسيته .

(٧) فان جوخ : Vincent Van Gogh

- عاش فى الفترة من ١٨٥٣-١٨٩٠
- رحل إلي لندن ولاهاى وباريس وبروكسل وأنتورب .
- بدأ حياته الفنية متأخرا، حوالي سنة ١٨٨٠ وأصيب بمرض عقلى سنة ١٨٨٨، وكان يتحسن فى فترات وينتكس فى فترات أخرى إلى أن انتحر فى سنة ١٨٩٠ .
- تأثر بالانطباعيين وبالنزعة التنقيطية التى عرفت عن سورا . Seurat

(٨) بيكاسو : Pablo Ruizy Picasso

- عاش فى الفترة من ١٨٨١-١٩٧٣ .
- ولد فى ملقا فى أسبانيا – وانتقل إلى باريس فى سنة ١٩٠١ .
- مر فى تاريخه الفنى بعدد من المراحل يتمثل فيها عدد من مراحل تاريخ الفن الحديث من هذا القبيل التأثر بالفن الزنجى، والتكعيبية، والسريالية، كما تأثر بسيزان . يقف بانتاجه – كما وكيفا – كواحد من أئمة الفن الحديث. تأثر فى العديد من أعماله الفنية بكثير من جوانب الحياة الاجتماعية والسياسية وأحداثهما وتعتبر لوحة (الجيرنيكا) من أهم الشواهد على ذلك. ظهرت عنه مؤلفات كثيرة من أمتعها ما كتبه سابارتيز J. Sabartes

انظر فى هذا الصدد . (عن بيكاسو)

- Jaime Sabartes, " Picasso : an intimate Portrait." London ; W.H. Allen, 1948.
- Raynal, J. Lassaigne, W. Schmalenbach, A. Rudlinger and H. Bollgier, "Histoire de la peinture moderne : de picasso au surrealisme" , Paris : A.Sikra, 1950.
-Brassai," Conversations avec Picasso, " Paris : Gallimard 1964. allimard 1964.
-McCully (ed.) "A Picasso anthology :documents, CritiCisme ,Reminisceces", London;The Arts Council of Great Britain, 1981.



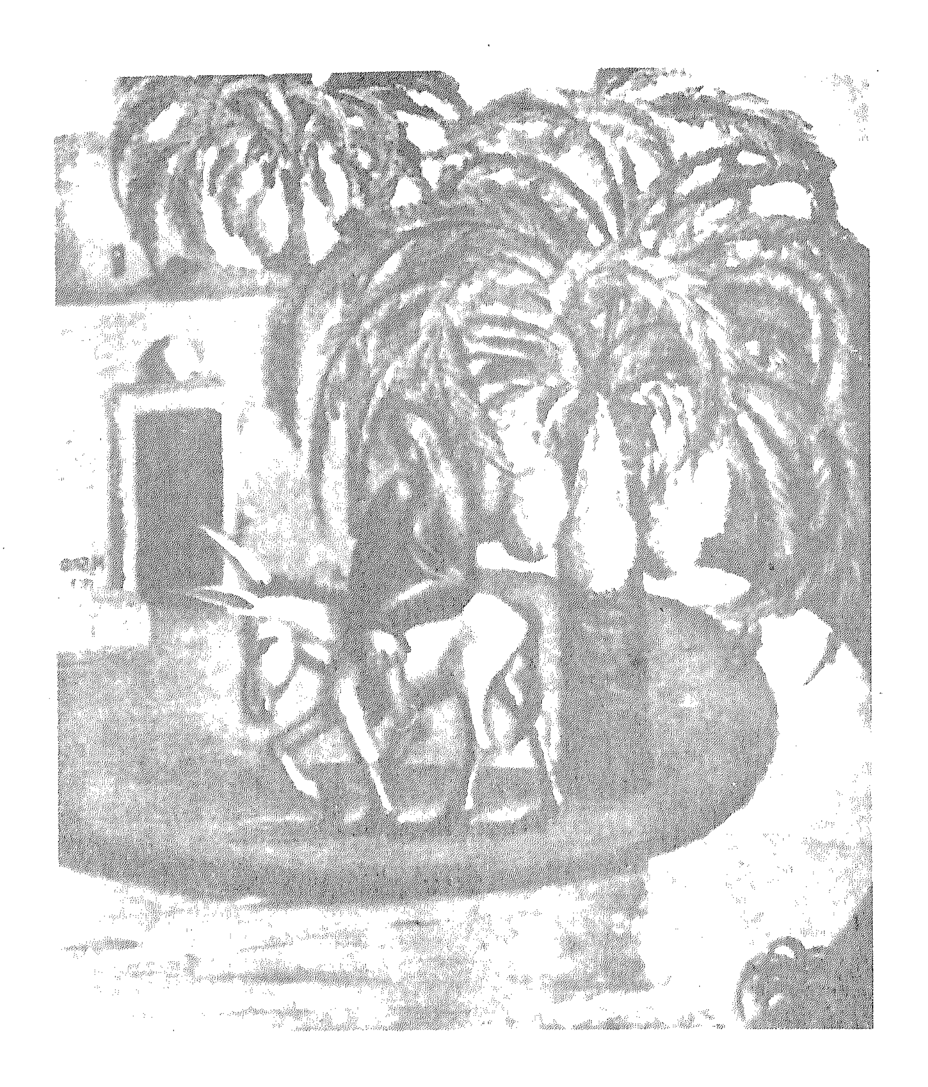
نماذج من أعمال

محمود سعيد

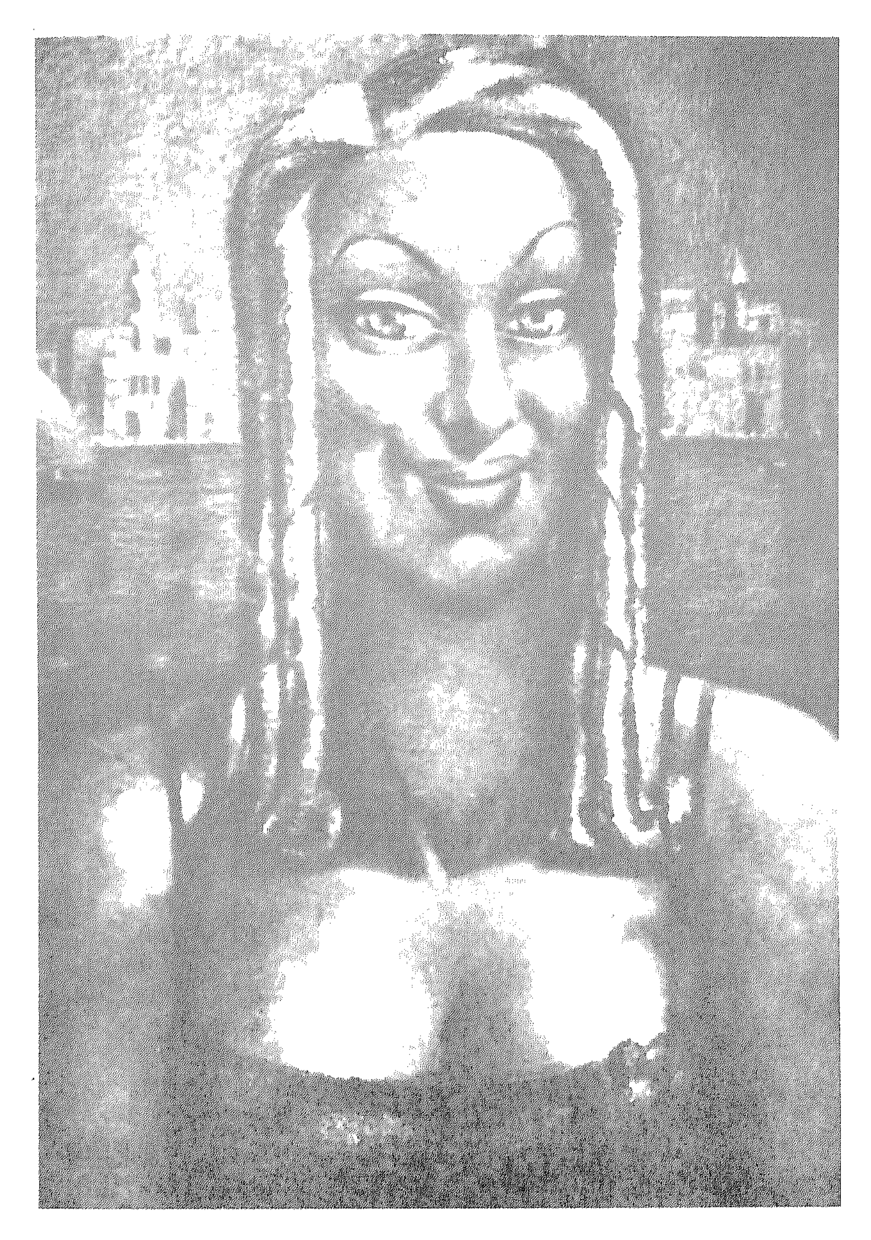
و

سيف وانلى





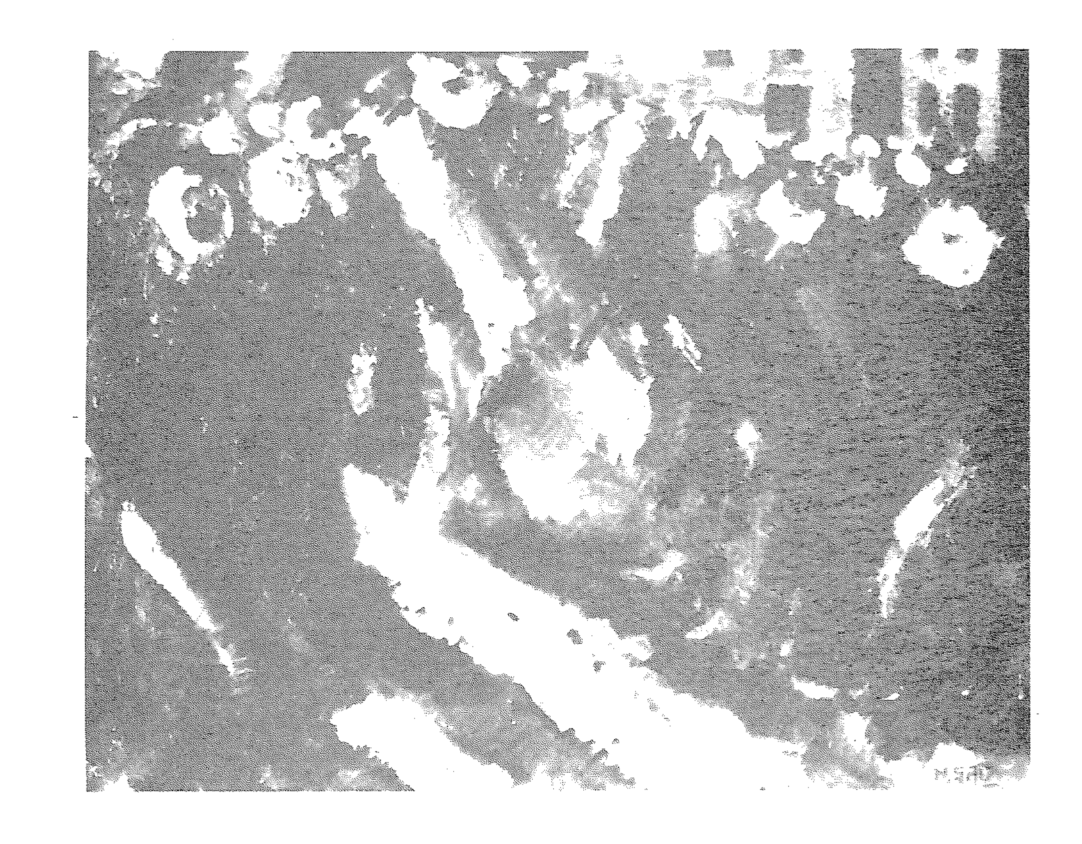
محمود سعيد　　　الجزيرة السعيدة　　　١٩٢٧



محمود سعيد　　ذات الجدائل الذهبية　　١٩٣٣



محمود سعيد . صلاة ١٩٤١



محمود سعيد

الذكر (دراسة)

١٩٣٥



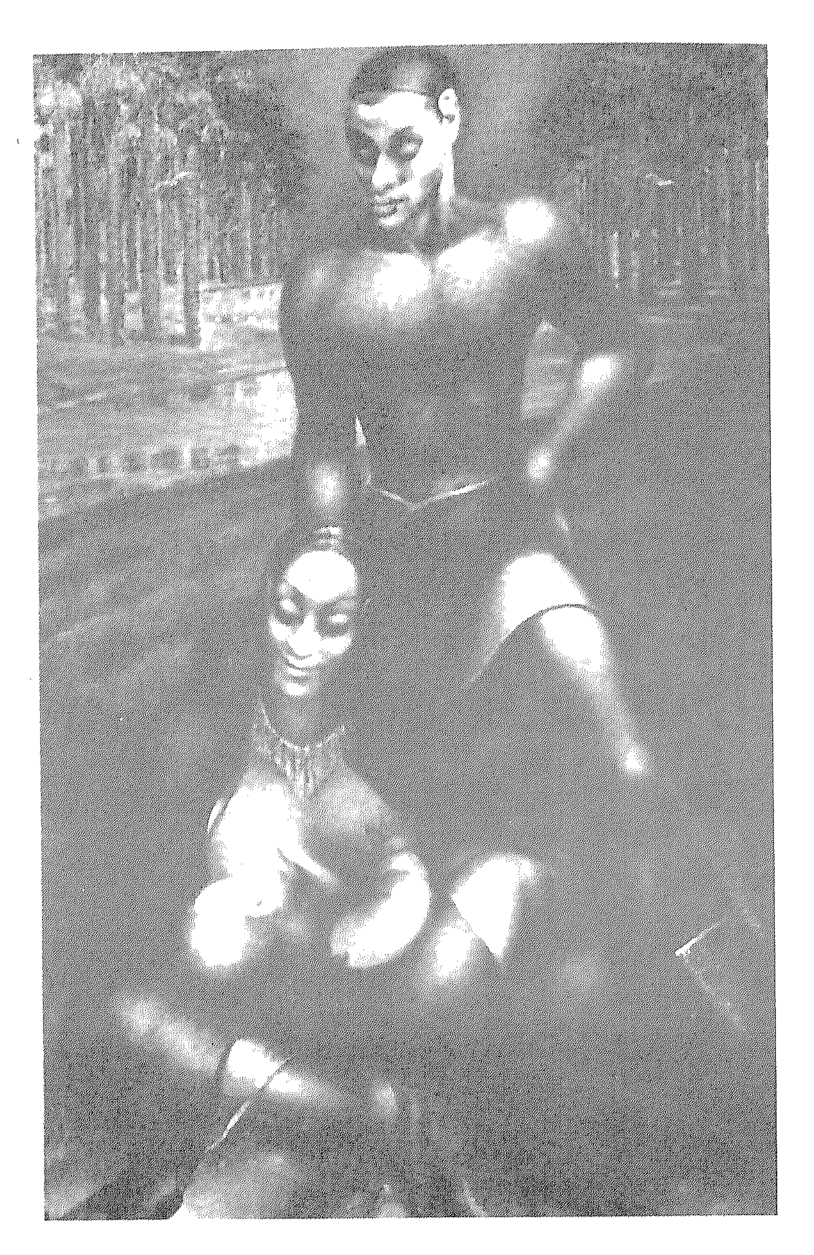
محمود سعيد

الذكر

١٩٣٥



محمود سعيد رسم كروكى **١٩٢٨**

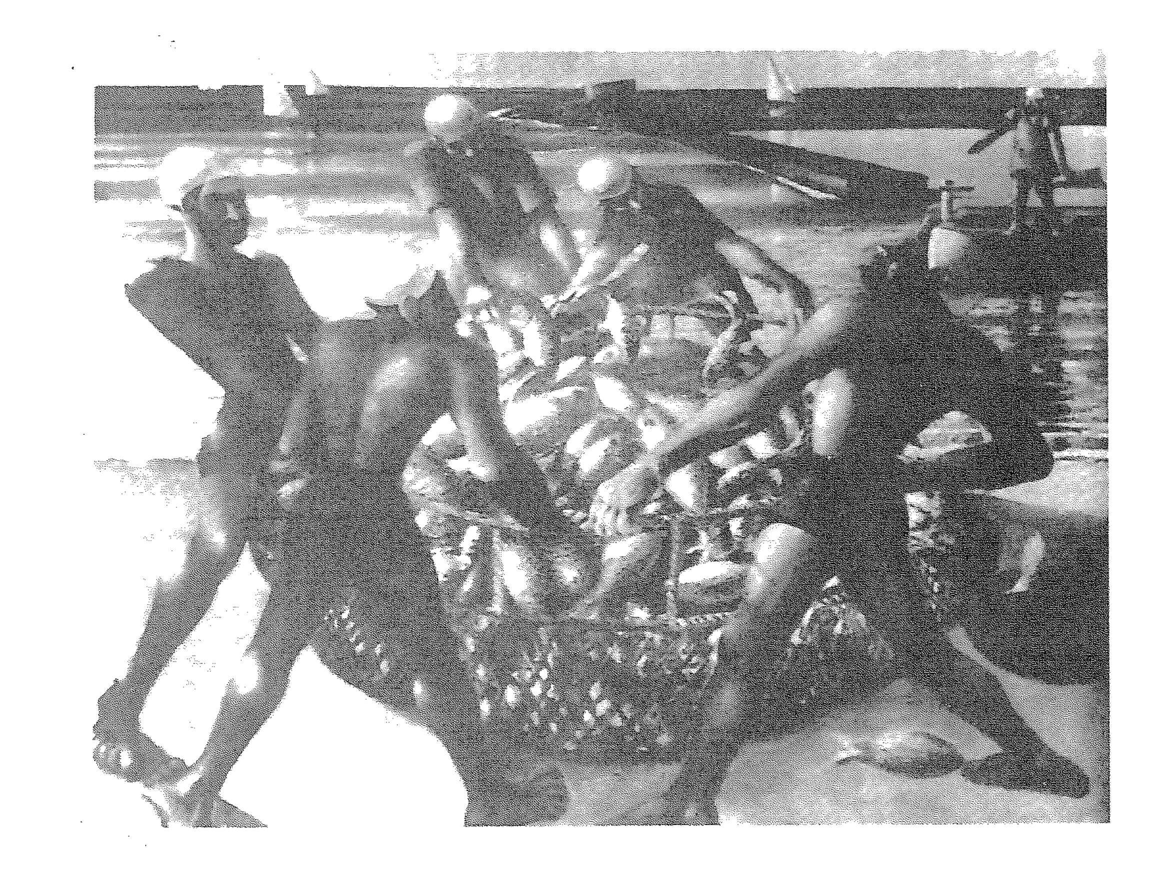


محمود سعيد　　　العائلة　　　١٩٣٥



محمود سعيد　　الصيد في مرسى مطروح (دراسة)　　١٩٦١

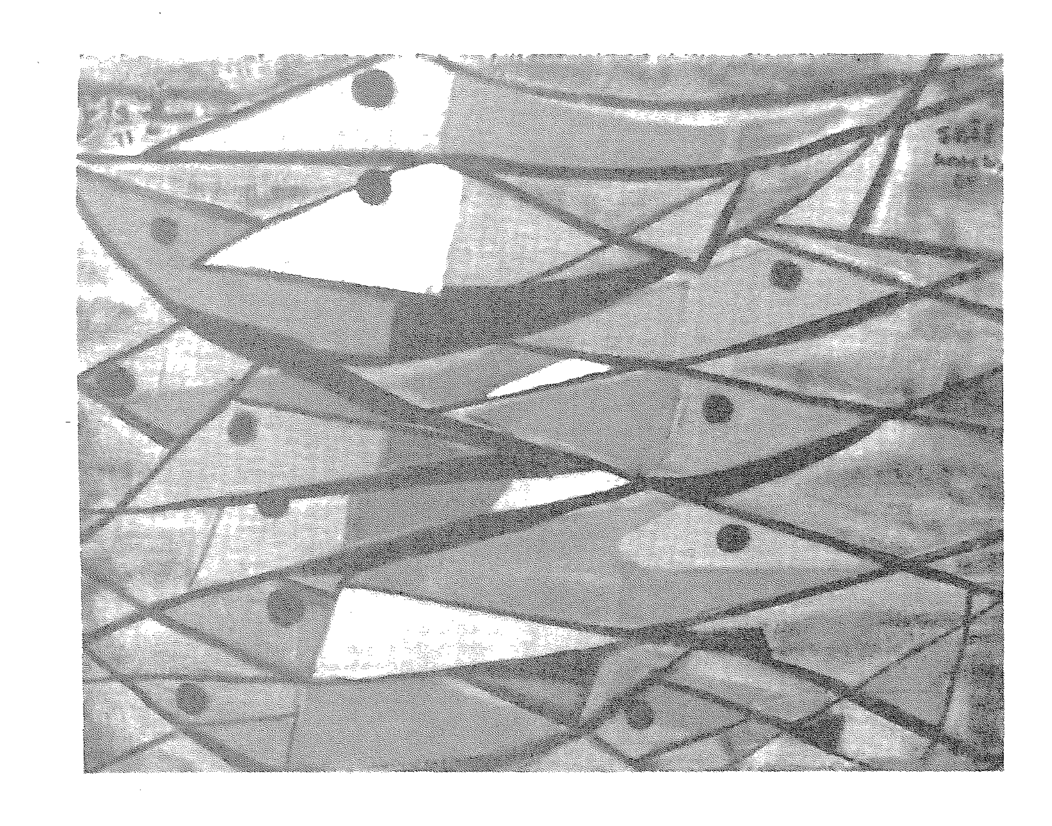
محمود سعيد　　الصيد فى مرسى مطروح　　١٩٦١



محمود سعيد

الصيد العجيب

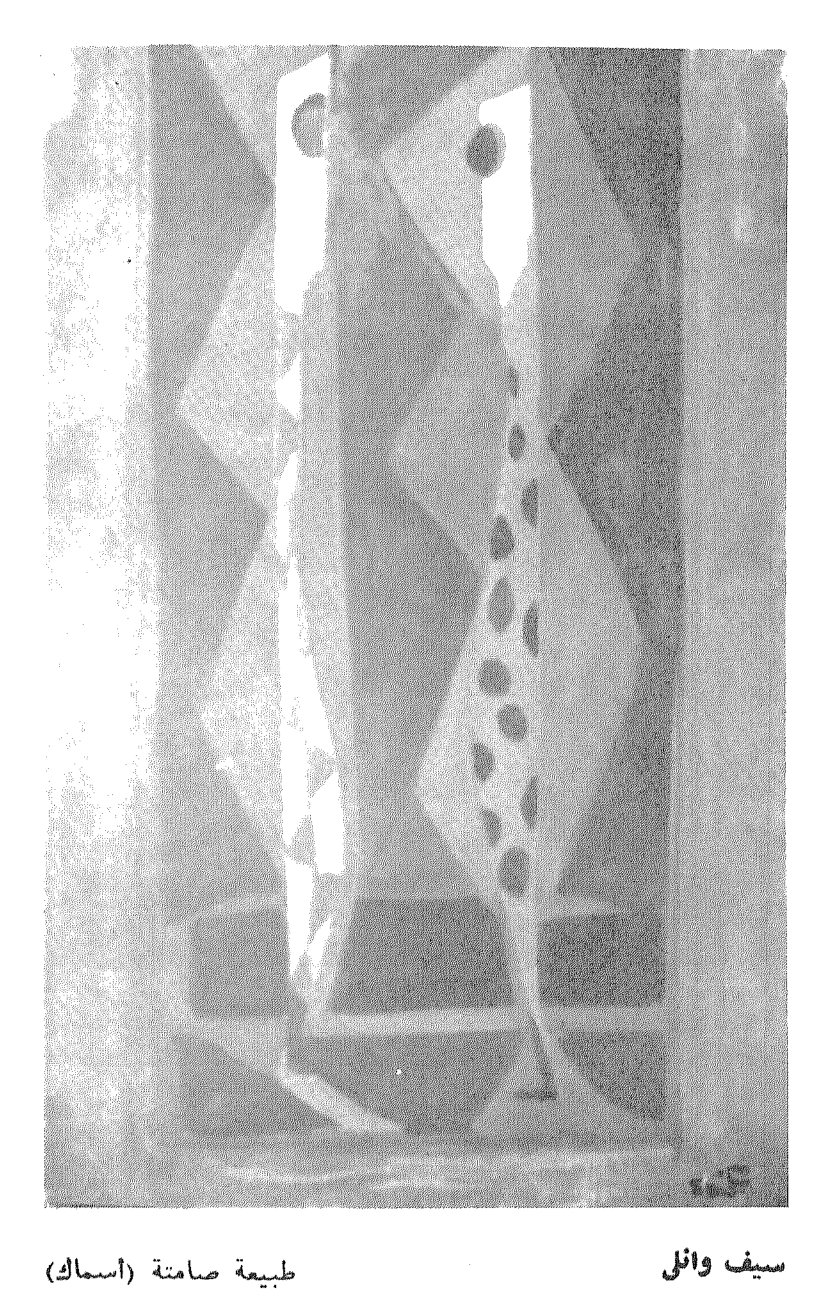
١٩٣٣



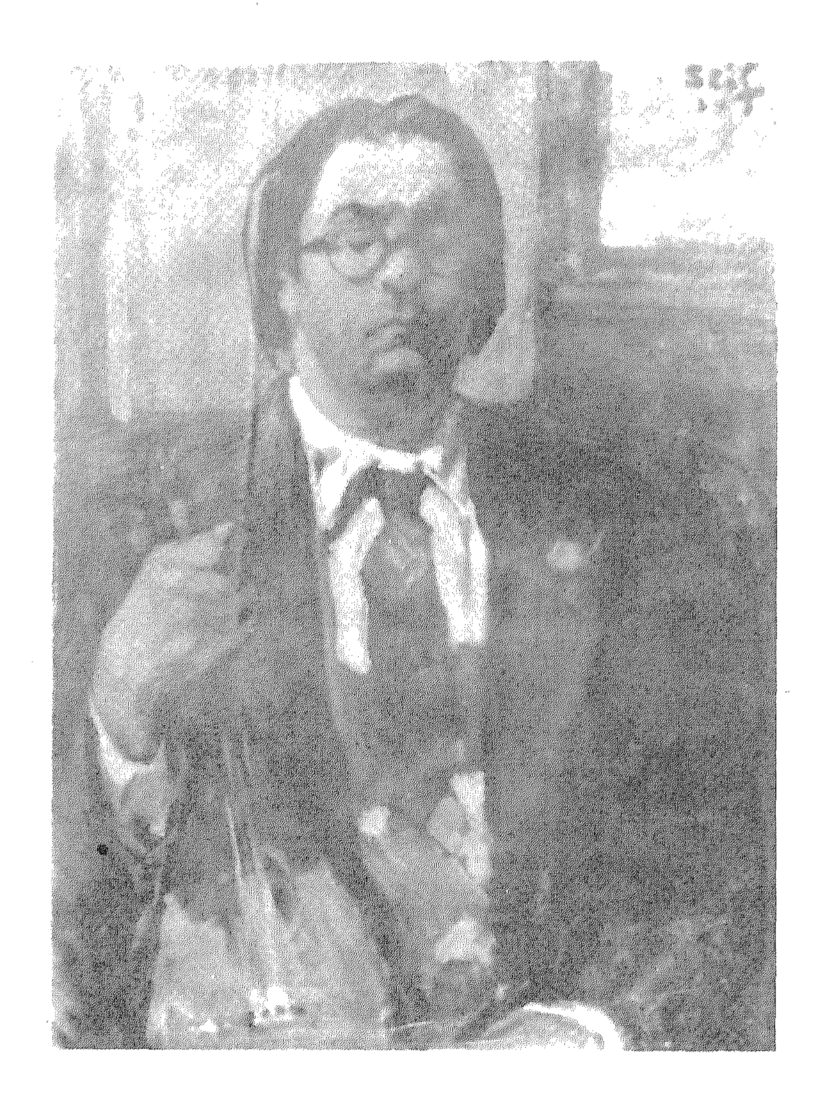
سيف وانلى

سيمفونية الأسماك

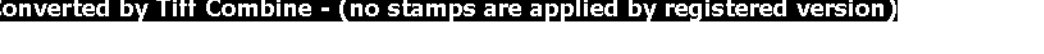
١٩٦١

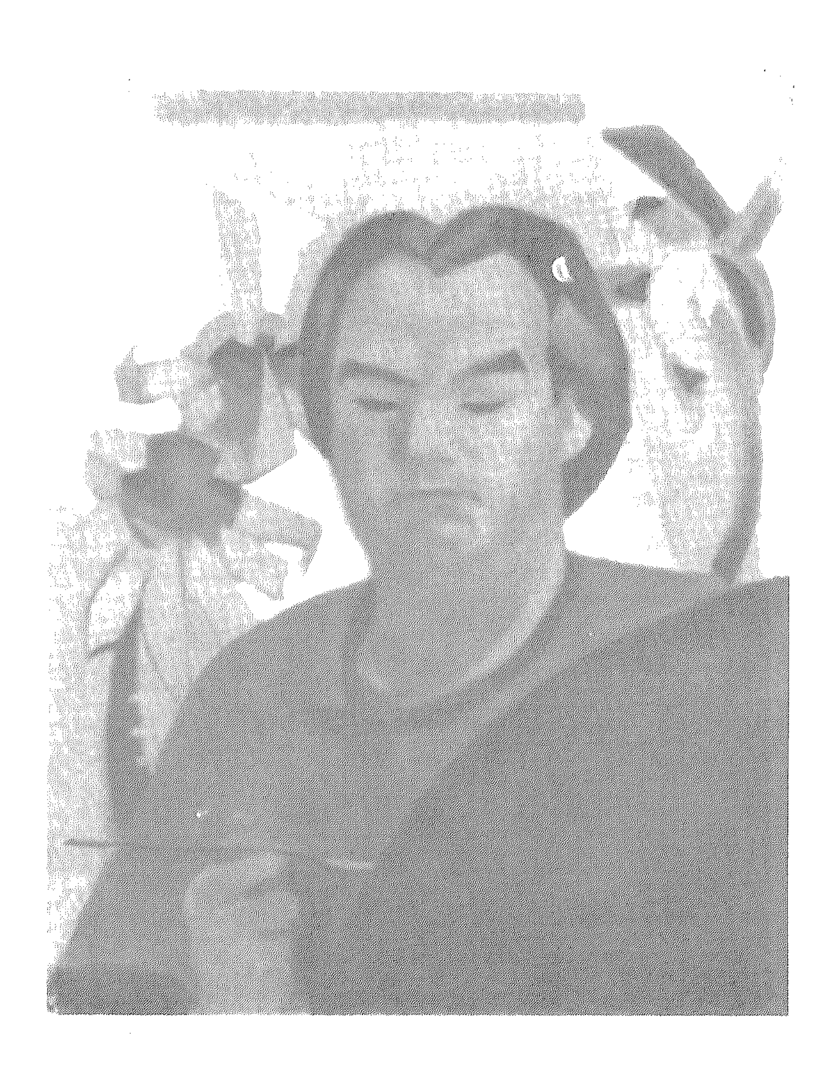


سيف وانلى　　　طبيعة صامتة (أسماك)

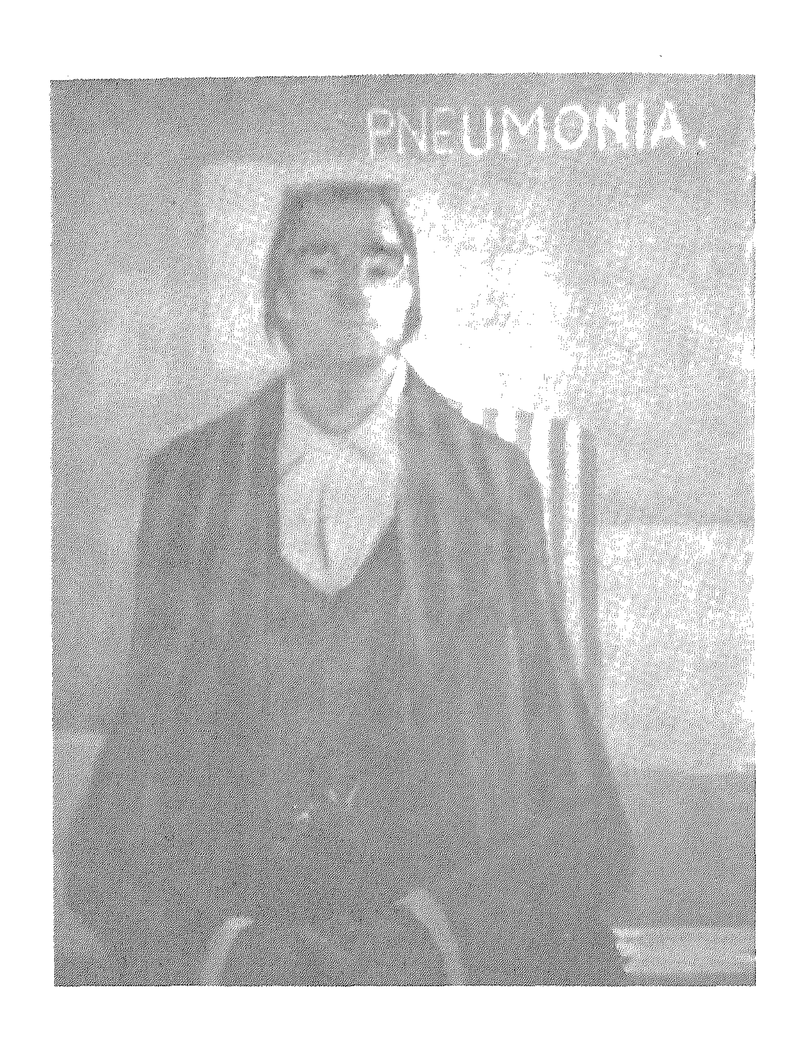


سيف وانلي صورة الفنان ١٩٣٩

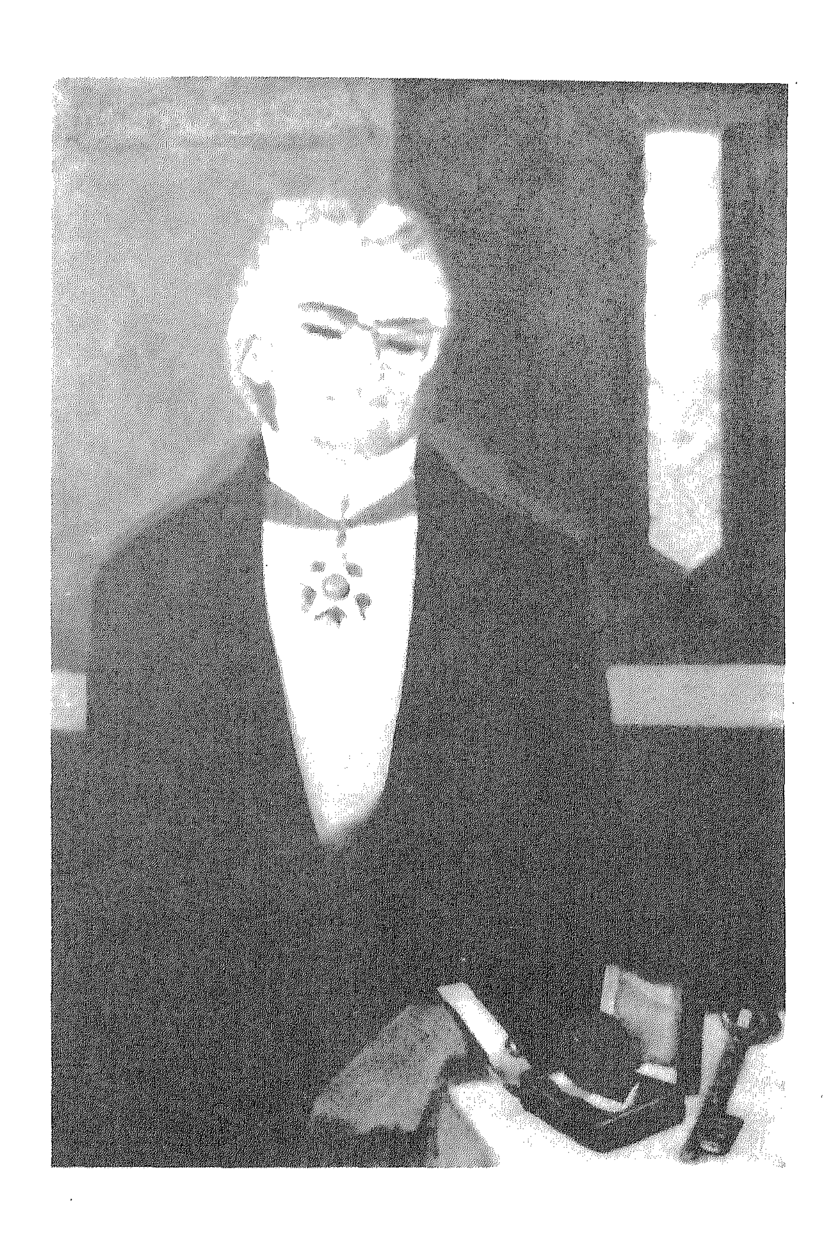




سيف وانلي　　صورة الفنان　　١٩٥٣



سيف وانلى　　　　　الفنان مريض



سيف وانلي صورة الفنان ١٩٧٤

الفصل الرابع عشر

منطق المنظومة فى عملية الإبداع الفنى

دراسة تطبيقية على حوارات الدكتور مصطفى سويف مع سيف وانلى ومحمود سعيد.

أولاً: مقدمـــة

رحلة الإنسان منذ لحظة ميلاده إلى لحظة وفاته رحلة خاصة جـــداً، وخصوصيتها تعطيها بصمة خاصة هي بصمة ذلك الإنسان الذي عاش تلـك الرحلة وشكلها في جانبها الأكبر بإرادته الحرة بصرف النظـر عـن حجـم الحرية التي أتيحت له في تشكيل ملامح ومعطيات تلك الحياة.

ولا بد لنا من الاعتراف بأن تلك الخصوصية التي يشكل بها الإنســان حياته هي خصوصيته منسوبة إليه أولاً أي إلى واقعه الخاص، فهو ليس آلــة صماء أو حيواناً أعجم بلا إرادة، إنه كائن حي، يولد بعقل (أو بوعي) ويولـد بتوجه نحو المستقبل، حيث أنه على الأقل ينتظر اللحظة التالية أو يتوقعها أو يسعى إليها ويستعد لها. إنه يصدر الصوت منذ الميلاد استجابة لواقع جديـد يحسه، وتتعدد استجاباته، وتتشكل مع الوقت ملامح تلـك الاسـتجابات فـي أسلوبه الخاص في التعامل مع مفردات هذا الواقع. أي بإيجاز يمكن القول أن الإنسان يولد ومعه إرادته الغضة التي عليه أن ينميها وينضجها، لكي يمتلـك بها قراره وحريته، وهو يولد أيضاً ولديـــه مقومـات الوعـي (أي الإدراك

المحيط والموجه) بما يساعده على توجيه حركته وتنظيم استجاباته، وهو يولد أيضا وله توجه نحو المستقبل أي استمرارية في الواقع ومضي نحو نقطة قادمة في الحياة، وهذه الاستمرارية نحو المستقبل تفترض استمرارية الخط الموصول في حياته من الماضي إلى الحاضر إلى المستقبل. وفي إطار هذه المنظومة الثلاثية ، الإرادة والوعي والاتجاه نحو المستقبل، يتخلق الواقع النفسي للفرد. وأول ما يتخلق عنه هو رغبته في الاستكشاف وميله إلى التشكيل وحاجته إلى الاستمتاع ، وبالممارسة يتحول هذا الكائن الوافد حديثا إلى الحياة إلى حيوان مبدع، وأول خطى الإبداع عند الإنسان هي اللعب، ومن اللعب تتشكل ملامح الفن.

ومن هنا تأتي البداية، بداية العلاقة بين الإنسان والفن. قد تكون بداية ساذجة أو ربما تكون بداية متفوقة وعلى درجة عالية من الإتقان، ينطلق منها هذا الطفل الصغير ليصبح فنانا، ممثلا أو مخرجا، أو غير ذلك، في يوم من الأيام. ومع مرور الوقت إلى السنوات التالية يبدأ الطفل اللعب بالقلم أو بالريشة، أو بغير ذلك، على الورق أو الحوائط والجدران أو غيرها من وسائط ومواد قد تكون ذات ملامح غير واضحة في البداية، ولكنها ما تلبث أن تتحول مع تكرار المحاولة إلى صور أو أشكال فنية مقبولة. وإذا كانت البيئة ملائمة وذات طبيعة محفزة فقد يجد الطفل نفسه يلعب بالرمال أو بالطين أو بالصلصال، حسب ما يتوفر له في البيئة من مواد، وتسنح له الفرصة المواتية كي يصنع أشكالا لها خصائص الأعمال الفنية ربما تقليدا لبعض ما يراه من أشياء طبيعية أو صور وموضوعات فنية، أو ربما بشكل تلقائي غير مقلد لنموذج رآه. ومن المؤكد أن جميع الأطفال يمرون بشكل أو بأخر بمثل تلك الخبرة في إطار أو أخر من أطر الممارسة والتنفيذ.

وكما هو واضح فإن الفن، أو النشاط الفني، جزء من الواقع السيكولوجي الذي يحياه الإنسان منذ ميلاده، والبيئة من حولنا توفر لنا

مفردات التفاعل الفني، ومن الممكن كما رأينا أن تأتلف العناصر معـــا فـــي واقع يتيسر للفرد فيه أن يمضي في اتجاه بناء مشروع فنان واعد تتحقق لـــه درجة أو أخرى من درجات التألق والنبوغ.

وإذا كنا في الفصول السابقة من هذا الكتاب قد وضعنا أيدينـــا علـــى العديد من العناصر الخاصة بالإبداع الفنـــي لـــدى العديـــد مـــن الدارســـين والمبدعين فإن الدراستين اللتين أجراهما الدكتور مصطفى سويف مع ســـيف وانلي ومحمود سعيد، والمنشورتين في هذا الكتاب، تضيئـــان الكثـــير مـــن الزوايا التي ما زالت تحتاج إلى استكشاف، كما أنهما تضمان العديـــد مـــن الإجابات الحية الخصبة والمركزة على أسئلة ما زالت مطروحة حتـــى الآن حول عملية الإبداع، خاصة بعد أن تبلورت النتائج التي عرضناها في الشـكل المنظومي الذي نتبناه، وهو ما يدعونا إلى إعادة القراءة في دراستي ســويف، مما سوف نحاول فيما يلي أن نعرض له، لكي نستخلص ما نستطيع من رؤى مركزة تضئ مفاهيمنا وتوجه خطانا في مجال التنظير والتطبيق.

ثانيا: الدراسات العربية الحديثة للإبداع والتذوق الفنى

ربما لا نكون مغالين إذا قلنا أن الدراسة العلمية المنهجيـــة المنظمـــة للسلوك الإبداعي بدأت في عالمنا العربي خلال القرن العشرين بالدراسة التي قام بها الدكتور مصطفى سويف تحت إشراف وتشجيع من أستاذه الدكتـــور يوسف مراد عن عملية الإبداع في الشعر في أواخر الأربعينات، ومن تلـــك اللحظة بدا واضحا أنها لن تكون نقطة غير ملحوقة، بل الحقيقة أنها كـــانت القطرة التي انهمر بعدها الغيث، فلقد قاد سويف جيلا من الباحثين في مجـــال دراسة الإبداع، واستمر هو نفسه يعمل وحتى الآن في رعاية ودراسة السلوك الإبداعي مما أصبح يشكل تراثا ممتدا وصامدا وقادرا على الإيحاء بـــالكثير من الإنطلاقات، ومن تلك العطاءات المتواصلة التي قدمها الدكتور ســـويف

شخصيا الدراستان اللتان نشرهما في كتابه "دراسات نفسية في الفـــن" عــن مقابلتين مع الفنان المصور محمود سعيد والمصور سيف وانلي، دون تحليل. ولقد كان من نصيبنا مواصلة دراسة عملية الإبداع الفني لـــدى الروائيين وكتاب المسرحية النثرية ولدى كتاب المسرح الشعري بالإضافة إلـــى عــدة دراسات عن الإبداع والتـــذوق الفنـــي (حنـــورة، ١٩٩٨أ؛ ١٩٩٧؛ ١٩٨٦؛ ١٩٨٥؛ ١٩٧٩؛ ١٩٧٧). وقام باحث أخر (تلميذ للدكتور مصطفى ســـويف) من الجيل اللاحق لجيلي هو الدكتور شاكر عبدالحميد بإجراء دراســـة عــن العملية الإبداعية في فن التصوير، ودراسة أخرى عن عملية الإبـــداع فـــي القصة القصيرة.

والدراستان (أو الوثيقتان) اللتان نعيد نشرهما للدكتور سويف في هـــذا الكتاب عن سيف وانلي ومحمود سعيد تمضيان في نفـــس المجـــال، مجـــال دراسة عملية الإبداع الفني، وفي كل دراسة منهما قدر كبـــير مـــن الحقيقـــة العلمية والتي يمكن أن تكون مصدر الهام لمن يريد أن يتعلـــم عـــن عمليـــة الإبداع في الفن، حيث أنهما زاخرتان بالكثير من الأفكار الملهمـــة لدارســـي عملية الإبداع والمهتمين بتذوق الفن والتربية الفنية. ولقد رأيتني مدفوعا إلـــى تأمل ما ورد بالنصين طويلا ووجدت أنهما محتاجتان إلى الكثير من التحليـــل والتمحيص، وكانت خلاصة تأملاتي المنهجية للنصين بعض الأفكـــار التـــي أقدمها بين يدي القارئ ، وقد حاولت أن التزم بالنص الأصلي والمنهج الـــذي أتبعه صاحب النص كنموذج للحدود التي على الباحث أن يلتزم بها، إذا مـــا كنا بصدد النظر في الوثائق التي قدمها لنا الآخرون سواء كانوا (مبدعين) أو دارسين، على أن هذه التأملات لا تعني أن المحاولة المبذولة منـــا لدراســـة النصين قد استنفدت كل ما هو متاح من الوثيقتين من معطيات، كـــلا، بـــل الحقيقة أن ما نقدمه هنا هو مجرد مفاتيح نغري بها الدارسين إلى بذل الجـــهد

من أجل المزيد من استخلاص النتائج والعثور في اعترافات المبدعين على إيحاءات ورؤى واكتشافات.

ونقدم فيما يلي عرضاً لأهم الملاحظات والدلالات التي استوحيناها مما ورد بالمقابلتين من أفكار، وذلك من خلال:

- تلخيص لكل نص من النصين الأصليين.
- يلي ذلك عدد من التعليقات على كل نص منهما
- ثم نقدم خلاصة ما نراه إضاءة لفكرتنا عن منطق المنظومة في عملية الإبداع.
- ثم نقدم بعد استعراض النصين إطلالة شاملة على عملية الإبداع في المنظور الأخير الذي ارتضيناه إطاراً يستوعب وجهة نظرنا في السلوك الإبداعي والتذوق الفني.

ثالثاً: عملية الإبداع عند سيف وانلي

أ - تلخيص لمفردات عملية الإبداع عند سيف وانلي من اعترافاته:

من خلال الحوار الذي دار بين سويف وسيف وانلي يمكن استخلاص الحقائق الآتية كسلوك ينهض به المبدع سواء وهو يبدع أو في غير مواقف الإبداع مما يتصف به من خصائص أو ما تعرض له من مواقف في الحياة :

١) يرسم اسكتشات كثيرة، يتركها ناقصة حتى لا تبرد. معه نوتة، يدرس ويسجل فيها. والاسكتشات عبارة عن دراسات (البحث عن التفاصيل) يكتب عليها أرقاما (لاحظ بيكاسو في اسكتشات لوحة الجرينكا).

٢) رسم لوحة الرجل الذي فقد ظله له مناسبة (وفاة شقيقه أدهم)

٣) تبقى الصور بداخله فترة (الاختمار) ثم ترسم بسرعة (الإشراق)

٤) يرسم من الخيال ، لا من موديل كما كان يفعل وهو مبتدئ. ولنتذكر عملية الإبداع القائمة على الخيال (وجهة نظر فرانك بارون في مستويات الخيال (حنورة ١٩٩٧ ص ٥٧-٩٢ ؛ ١٩٩٠ ص ص ٣٩-٤٤ ؛ ١٩٧٩ص ٢٧-٣٧)

٥) يذكر المبدع أنه لا يستفيد من النقاد أو الصحفيين.

٦) قصة لوحة المرأة التي تلد: كان نزيلا في مستشفى بالإسكندرية وكان يرسم اسكتشات يستفيد منها فيما بعد، وتحت ضغط الإلحاح من الآخرين رسم اللوحة مضطرا بعد نشر خبر عنها في إحدى الصحف.

٧) يذكر المبدع أنه يلجأ إلى تغيير الأسلوب بناء على استقبال الآخرين (المتلقين) للوحة .

٨) صورة الأمومة: البداية منذ الصغر في بيت الجد وخبرات الطفولة وذكرياتها. كانت هناك صور وتماثيل كثيرة.

٩) لا يذكر يوما لم يرسم فيه

١٠) الرسم بدون اسكتش ممكن تحت وطأة الحالة الانفعالية.

١١) الأساتذة الروحيون : رامبرانت ، فيلا سكويز، وجويا.

ب - مراحل النمو الإبداعى عند وانلي:

١) مر سيف وانلي في رحلة اكتساب الخبرة بعدة مراحل: أكاديمية ثم تأثيرية ثم تعبيرية ثم وحشية ثم تكعيبية ثم تجريدية.

٢) استفادته من فنون أخرى: استفاد من الباليه في أمرين : هما السرعة ثم الألوان

ج - مهمة الفنان

يرى سيف وانلي أن مهمة الفنان هي تلخيص الشكل الذي يراه، وحل المشكلات التي ينطوي عليها الشكل ، والتصوير عبارة عن عملية بحث يقوم بها الفنان من أجل البحث عن شيء ما.

د- خصائص الممارسة الفنية من وجهة نظر سيف وانلي:

١) من وجهة نظر سيف وانلي أن الفنان إنسان لماح، وهو قادر على استغلال المواقف الفجائية على اللوحة، من ذلك مثلا إزالة لون ما قد تترك أثرا له دلالة موجهة، فيبقى الفنان على الأثر بدلالته.

٢) ويحدث أنه بسبب الملل أن ينتقل الفنان لأعمال أخرى ثم يعود للوحة الأولى ليكملها.

٣) يذكر وانلي أنه من أجل تجنب التأثر عقب مشاهدة المعارض يفضل ألا يرسم بعد مشاهدة تلك المعارض مباشرة، وينتظر لفترة حتى تعود نفسه إلى هدوئها وتكاملها واستيعاب وتشرب ما طرأ لها من مؤثرات، ثم يبدأ بعد ذلك -إذا كانت هناك ضرورة- في الرسم من جديد.

هـ - تعليق على ماورد من أفكار أساسية وأبعاد سلوكية فى المقابلة بين الدكتور سويف وسيف وانلي:

أ - مقدمة: الإطار العام:

إذا نظرنا إلى ما ورد في النص سنلاحظ أننا أمام سلوك إبداعي ذي مستويات، وإذا ما أردنا تفسيره في إطار المنظومة التكاملية للإبداع سيكون علينا أن ننظر إلى المستوى الارتقائي العام والمستوى الالتقائي التفاعلي العام في إطار شخصية المبدع في الإطار التكاملي للمنظومة، والمحكوم بثلاثية الوعي والإرادة والتحرك في اتجاه المستقبل. ولكي نفهم ديناميات عملية الإبداع عند سيف وانلي فإن علينا أن نأخذ حركة المبدع وهو بصدد إبداع عمل محدد من أعماله، لنرى كيف تمضي حركته على هذين البعدين العامين (البعد الارتقائي والبعد التفاعلي). والبعد الارتقائي الزماني هو البعد الممتد من الماضي إلى الحاضر إلى المستقبل، أما البعد الأفقي (التفاعلي) فهو البعد الذي تتفاعل من خلاله جميع المكونات والعناصر في موقف يتسم باختزال الصيرورة لتصير في قبضة المبدع وتحت سيطرة إرادته. وتتجلى

براعة المبدع حينئذ في قدرته على الإبقاء على الصيرورة المتحركة، ولكنه في نفس الوقت يختزلها ويستقطبها في لقطة سحرية تتسم بدرجة أو بأخرى من درجات الإبداع، وعلى قدر توفيق المبدع في استقطاب اللقطة السحرية، بديمومتها وثباتها في نفس الوقت، تجئ جودة رؤياه وبراعة أدائه، وهذا لا يتحقق إلا إذا امتلك المبدع درجة عالية من كل من :

- الإرادة الحرة
- الوعي النشط
- الذاكرة الحية
- الخيال المنطلق.

إن هذه المفردات الأربعة والتي تعمل بمثابة الإطار العام للمنظومة السلوكية هي التي تحمي الواقع الإبداعي من التهرؤ، وهذا ما كان سيف وانلي قادرا على تحقيقه منذ طفولته وعلى امتداد رحلة عمره وخلال لحظات إبداعه الفعلي أو حتى لحظات ابتعاده عن العمل وانشغاله عنه.

لقد بدأ سيف وانلي منذ الطفولة ساعيا إلى أن يكون مبدعا (ساحرا) أي متمكنا من استقطاب واختزال التصير ليصبح ثابتا مع احتفاظه بصيرورته وحيويته. والسحر الإبداعي الذي نقصده هنا هو أهم ملمح من ملامح إبداعية سيف وانلي، وهو وإن كان في حقيقته سمة مميزة لجميع المبدعين، إلا أنه أكثر تميزا عند سيف وانلي، وهو ليس حيلة خداعية، ولكنه اقتياد للوعي إلى مناطق وآفاق غير مطروقة، بما يخلع على الوعي خصوبة جديدة وواقعا غير مرتاد، ومن ثم تحدث المفاجأة الإدراكية، وتتحقق حالة الانبهار السحري القابض على مخزونة المعرفي الواعي بواقعه المتطلع للمستقبل، الذي هدف إليه المبدع من خلال التحرر من القيود، ليتحقق له ما أطلقنا عليه "السحر الإبداعي". لنمض مع المبدع في تلك الرحلة السحرية من بدايتها.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

٢- رحلة النمو عند سيف وانلي:

منذ الطفولة كان هناك التدريب والدراسة والتأثر بالطبيعة والتراث والاهتمام بالقراءة والاقتراب من الفنون الأخرى. ونلاحظ أن التراث والذكريات والمخزون المعرفي الانفعالي هي لبنات ومكونات أساسية في التنشئة والتأسيس ، ونلاحظ أنه كانت هناك عوامل حث إيجابية في البيئة المحيطة به، تتمثل في التنبيهات المستمرة، وتشجيع التسامح والتيسير والاحتضان من قبل المحيطين به.

ويشير سيف وانلي إلى أنه تأثر بالعديد من المدارس الفنية، فقد انتقل من مدرسة فنية إلى مدرسة فنية أخرى، وقد أثر ذلك على خصوبة التنشئة وإثراء الخبرة وتنويع الروافد.

٣- التفاعل الدينامي:

توفر القصدية من المبدع والإصرار والمثابرة ومواصلة الاتجاه والتمسك بالمسار الواعي الهادف وحركة الوعي، هي عوامل واضحة في تحرير إرادة المبدع. وفي سبيل ذلك حرص المبدع على أن يحقق في نفسه أعلى درجة من درجات الدافعية الإيجابية المتحركة. كذلك حرص المبدع على تفعيل الإرادة الحرة واستثمار الوعي النشط والخيال المتحرك في الاتجّاه نحو المستقبل (حنورة ١٩٩٨ب، ص ١٠-١١، ١٩٩٩).

كذلك فقد ظل المبدع حريصا على التدريب الخاص والمران المستمر، كما كان قادرا على التقاط المتغيرات وتخزينها وعدم التسرع بل التمهل من أجل الاستمثال والمعايشة لكل ما يحصل عليه من متغيرات أو أفكار.

كذلك ظل سيف وانلي منـفتحا على خبرات الحياة، بل وحرص علـى تعميقها. واستمرار الانفتاح على الخبرة كان الهدف منه بذل الجهد من أجـل التجويد (الأصالة) والتنويع (المرونة) (حنورة ١٩٩٨ أ ص ٢٥-٥٠).

٤- **تنفيذ العمل:**

- الاهتمام الأول في فعل الإبداع له أسباب عابرة، قد تكون رغبة خاصـة وقد تكون استجابة لموقف أو لدعوة من الآخرين، أو بتكليف من فـرد أو جماعة. ويجب أن يكون واضحا أن الاستجابة للتكليف لا بد أن تصـدر عن اقتناع، وتكون مستندة إلى دافع خاص لدى المبدع، وليست مجـرد استجابة آلية ذات توجه استهلاكي، ونلاحظ هنا البعد الاجتماعي لعمليـة الإبداع، من حيث أن الفن كما يقول سويف (١٩٧٠) هو رسالة من الأنـا إلى الآخر من أجل استعادة "النحن". صحيح أنه توجد دعوة للمبدع للعمل ولكنها دعوة لا بد أن تلتقي بحاجة خاصة لدى المبدع ، هذا فضلا عـن أن وعي المبدع هو نقطة البداية، وإرادته هي المحرك وإتقان الفعل فـي الخيال أولا ليصير واقعا ثانيا هو نقطة البدء في الرسالة التي يتوجه بها المبدع إلى الآخر في مسار رحلة عملية الإبداع التي هدفها النهائي هـو التواصل مع الآخرين من أجل تحقيق التكامل الاجتماعي ، ومـن هنـا يبرز هدف الفن الذي هو رسالة الفنان إلى الآخرين من أجل تحقيق حالة التكامل النفسي الاجتماعي.

- الانخراط في العمل قد يبدأ من داخل الفنان وقد يأتي من خارجه، ولكنـه دائما يحتاج إلى الممازجة والمناسجة بين الوعي والخيال والإرادة الفاعلة مع الرجوع إلى الواقع دائما.

- عندما يجلس المبدع ليعمل فهو يقوم بعملية بحث، من ذلك مثـلا رسـم الاسكتشات، وهو يرسمها لأهداف معينة قد تمثل له هدفـا يتمثـل فـي الحاجة إلى التجويد أو الاكتشاف أو المران وليـس لمجـرد العبـث أو

تضييع الوقت. ومن أهداف رسم الاسكتشات، كما يبرز لدى سيف وانلي، ما يلي:

- دراسة الأوضاع والمشكلات والزوايا والأضواء .. الخ.
- حل بعض المشكلات.
- فهم التفاصيل من خلال الإضافات المتنوعة.
- تطوير الرؤية وتخصيب الخيال.
- تطوير العمل وتنميته، بإضافة التفاصيل، وتعميق الوعي والارتباط بالموضوع والدخول في أعماقه وتشرب التفاصيل واستكمال الأبعاد واستمرار اليقظة.
- استخلاص الاتجاه والتحول التدريجي مع العمل من طور إلى طور، وهو ما يتم من خلال الاستكشاف المتتالي والاستمتاع والراحة والرضا وحل الغموض والتناقض وتعمق الإيقاع.
- للمتلقي دور مهم في توجيه حركة المبدع، ويضع سيف وانلي المتلقي في الاعتبار قبل وأثناء وبعد العمل، وهو يقرر أنه قد يغير رأيه أحياناً بسبب إقبال أو عدم إقبال المتلقي على عمل أو آخر من أعماله .
- الأحداث الشخصية ملهمة للمبدع، وذلك عندما تثير التساؤلات حول بعض المشكلات المتصلة بالأحداث الشخصية.
- يقرر وانلي أنه يسعى إلى الفهم والوضوح، وفض الاشتباك أو تجاوز التوتر والقلق من خلال الشغل في الموضوع.
- التدريب المتتالي والمستمر أمر مطلوب ويسعى إليه المبدع ، حتى لا ينسى وحتى لا تقف يداه.
- يقرر المبدع أنه يدرس من خلال مشاهدة المعارض ويتأثر بها وقد تتسلل بعض الآثار لأعماله أيضاً، وإن كان يقرر أنه يفضل ألا يعمل بعد زيارة المعارض مباشرة بل يؤجل العمل لفترة حتى يتخلص من

التأثير المباشر لما شاهده من أعمال. وتتضح هنا العلاقة الجدلية بين المبدع والواقع سواء كان واقعاً معاصراً أو واقعاً تراثياً (الماضي)، وهنا يبرز أيضاً دور الذاكرة واستدماجها في الوعي (اللحظة الراهنة) من أجل العبور إلى الخيال (المستقبل)، وكل ذلك يتم من خلال إرادة واعية وفعل حر.

٥- تعليق: مسار عملية الإبداع عند سيف وانلي

يمكن تصور مسار عملية الإبداع، كما أفصح عنها سيف وانلي في حواره مع الدكتور مصطفى سويف، على النحو التالي:

المبدع له علاقة بالواقع، وواقعه واقع خاص، إنه واقع فني، وهو الواقع الذي تتحول فيه الجزئيات للالتئام في سياق تكاملي، ويتحول وعي المبدع إلى أن يصير هو والعمل شيئاً واحداً واعياً، لا شيئاً جامداً أو خامداً أو عاطلاً من التأثير، بمعنى أن هناك علاقة ديالكتيكية من التأثير والتأثر بين المبدع والبيئة والعمل الإبداعي، وهو ما يقضي بضرورة توفر مناخ من الإيجابية للفنان وإيجابية في العمل وإيجابية في البيئة، والتقاء كل هذه المفردات معاً، وذلك من خلال السيطرة الإيجابية من قبل المبدع بواسطة الإرادة على الذاكرة والوعي، من أجل استثارة الخيال للانطلاق نحو المستقبل، وهو ما يتخلق من خلال ممارسة فعل الإبداع الذي هو أساساً استكشاف متتالي وارتياد متعمد للآفاق المجهولة في عالم جديد يساهم المبدع في صناعته وتحقيقه، أي اقتناصه من رحم الماضي وطزاجة الحاضر وآفاق المستقبل واستحضاره إلى الواقع الإبداعي.

إن ما يبدعه الفنان المبدع "الناتج الإبداعي" Creative Product هو ما يمكن أن نطلق عليه السحر الإبداعي الذي يمارسه المبدع أياً ما كان مجال

إبداعه، وهو ما برع فيه سيف وانلي على سبيل التحديد، حيث يتحقق في عالمه السحر والغنى ويتجسد الإبداع.

رابعاً: عملية الإبداع عند محمود سعيد

أ- مقدمة: مفردات النشاط الإبداعي عند محمود سعيد

محمود سعيد فنان تشكيلي، وهو في الأصل قاضي صاحب دراسة قانونية، ولكنه تدرب على إيدي كبار الفنانين العالميين من خلال التعرض للوحاتهم وأعمالهم الرائدة، بعد أن تلقى دروساً في الفن على يد فنانة إيطالية، وقد مارس محمود سعيد الفن كهاو، ولكنها الهواية المتعمقة والمنظمة والمنتظمة، وقد أمكن رصد المفردات الآتية كوحدات سلوكية تجسد فعل أو عملية الإبداع عند محمود سعيد.

١) اعتاد محمود سعيد أن يرسم من الواقع وعادة بدون اسكتش وهو غالباً ما يقوم بالتخيل بعد أن تعيش اللوحة في وجدانه وتفكيره حيث تختمر الفكرة وتتفاعل مع مدركاته الحالية والماضية.
٢) أحياناً ما يشاهد المبدع مشهداً يؤثر فيه، يختزنه لمدة ثم ينفعل فجأة به ولا يجد بُداً من الجلوس لرسمه (الاختمار، الإشراق، التنفيذ)
٣) لدى محمود سعيد لوحات تبدأ باسكتش، ثم تتطور، ولوحات لا تبدأ باسكتش، ولكنها تبدأ هكذا بانفعال مفاجئ، أو بعد تفكير تأملي.
٤) الاسكتشات ترسم بالألوان لا بالقلم،
٥) يؤمن بالكتلة لا بالخطوط ويرى أن الطبيعة ليس فيها خطوط، والخطوط تجريد من صنع العقل البشري أما الطبيعة فهي ذات علاقات كتلية.
٦) يقرر الفنان أنه يرسم أحياناً بناء على طلب الآخرين، من ذلك مثلاً لوحة مرسى مطروح، فقد رسمها بناء على طلب وجّه إليه حيث طلب إليه أن يرسم لوحة لتوضع في الميناء الجديد في مرسى مطروح، وبالفعل رسمها وقد استغرق رسمها وقتاً طويلاً (أربعة شهور).

٧) يقرر المبدع أنه يقترب ويبتعد عن اللوحة لكي يرى اللوحة ككل، ثم ليرى التفاصيل، في حركة جدلية، تشبه حركة بيكاسو وهو يرسم لوحة الجيرنيكا، من أجل رؤية الكل الذي يحتوي الأجزاء، وفقاً لمنظور نظرية الجشطلت (Arnheim, 1962)

٨) لوحة الصلاة لرجل كان متهماً، رآه جالساً للصلاة أثناء محاكمته في قاعة المحكمة (وكان محمود سعيد ساعتها هو القاضي الذي ينظر قضية الرجل) ولكن الرجل كان مستغرقاً في صلاته، ولا يدري شيئاً مما يدور حوله من مجريات الجلسة (الالتقاط والتخزين).

٩) وأحياناً ما يكون الاسكتش مرسوماً بسرعة وفيه أخطاء تشريحية، ويُذكر المبدع أن عليه أن يصححها وهو يرسم اللوحة النهائية المأخوذة عن هذا الاسكتش (التنفيذ والمراجعة والصقل :البعد التشكيلي).

١٠) يذكر المبدع أنه تحدث له أثناء عملية الإبداع حالة هيمان شديد ثم يتضاءل الحماس والمتعة شيئاً فشيئاً، ثم ينتهي المبدع من الصورة (موجات التوتر)

١١) لوحة الذكر: شاهد المبدع حلقة الذكر، بعد سنتين قام برسم اللوحة وكان منشغلاً بأمور أخرى، ربما يكون الانشغال بسبب وجود مشكلات يريد أن يحلها بالنسبة لتنفيذ اللوحة، وهذا يستغرق وقتاً (مرحلة اختمار).

١٢) يقرر المبدع أنه إذا توقف عن الرسم، لا يشعر أن هناك طعماً للدنيا (المتعة بالفن والإبداع، ومن الواضح أن الخبرة الجمالية ضرورة وحاجة في نفس الوقت للمبدعين وليست فقط للمتلقين، وما لم يكن المبدع متذوقاً ومستمتعاً لما أبدع فناً).

١٣) تأثر بدستوفسكي وشخصياته المزدوجة.

١٤) تأثر بالعمارة المصرية (القديمة) لا بالرسم المصري (القديم).

١٥) تأثر بالفنانين الأوربيين وخاصة البدائيين هيوبرت وفان ايك.

ب- تعليق على المقابلة بين سويف ومحمود سعيد:

من خلال استقراء الأفكار والرؤى التي تمكن الدكتور مصطفى سويف من الحصول عليها من الفنان محمود سعيد نلاحظ أن الفنان، في سياق العملية الإبداعية، قد مر بما يلي:

١-مرحلة تكوُّن وبناء الاستعدادات لتتحول إلى قدرات متبلورة ومهارات إبداعية متمكنة.

٢-التذوق الفني لأعمال الآخرين أمر ضروري حيث أعجب كما ذكر بفنانين أوربيين، كذلك تتلمذ عل العمارة الفرعونية وتأثر بالآداب خاصة شخصيات دستوفسكي المزدوجة.

٣-كان المبدع ذا ثقافة موسوعية.

٤-لتحقيق حالة التمكن حرص المبدع على أن يمر برحلة، أو رحلات، من الاستعدادت والتي تضمنت مشاهدات متعمدة ومقصودة، وزيارات يقوم بها إلى المعارض وإلى الأماكن الطبيعية التي بها آثار أو مشاهد واقعية، وكذلك حرص على أن يلتقط ويختزن المنبهات التي يدرك بوعيه الإبداعي أنها منبهات يمكن أن تستثمر إبداعياً (أنظر شاكر عبدالحميد، ١٩٨٧ ص ١٧)

٥- كانت قدرات الالتقاط عند محمود سعيد كما ذكرنا من قبل عالية ولكنها موجهة إلى ما يرغب في أن يشاهده، ومن ثم فإن عملية الادراك لديه عملية انتقائية موجهة بإرادة واعية (قارن منظومة فعل الإبداع أو الفعل الفعال: الوعي والإرداة والإتجاه نحو المستقبل: حنورة ١٩٩٨ ب ص١١-١٢؛ ١٩٩٧ ص ٣٤).

٦- البعد الإنساني عند محمود سعيد بعد أساسي، صحيح أنه مهتم بالطبيعة، ولكنها الطبيعة التابعة لمزاج ووعي الفنان، من ذلك مثلاً لوحة الذكر،

ولوحة الصلاة ولوحة ذات الجدائل الذهبية، ولوحة العائلة والأمومـــة،.. إلخ، لوحات ذات أبعاد إنسانية.

٧- التتلمذ على الخبرة الذاتية والتجربة الخاصة، هو نوع من التلمذة يبـــذل فيه المبدع جهداً خاصاً من أجل الوصول إلى التجويد، ليس فقط علـــى الصنعة وليس من أجل المتعة ولكنه التجويد مع المتعة، وعلينا هنـــا أن نلاحظ أن كثيراً من المبدعين يصلون إلى امتلاك أدواتهم الإبداعية مـــن خلال جهد إرادي متعمد وموجه منهم هم شخصياً، ومن هؤلاء محمـــود سعيد ومن هؤلاء أيضاً الكاتب الروائي نجيب محفوظ (حنورة، ١٩٩٤).

٨- هناك مساحة تفكيرية (معرفية) أساسية تلعب دوراً مهماً في حركة الفنان حيث أنه يرغب دائماً في أن يفهم ويدرس كل المشكلات، كما لو كـــان يقوم بعملية بحثية، وبالتالي فإن إبداع اللوحة هو بمثابة محاولـــة لحـــل مشكلته من خلال إجراءات بحث متعمق عليها، والفن هنـــا هـــو عمـــل استكشافي لا يقل أهمية عن العلم من حيث البحث عن النظام والســـعي إلى القانون واكتشاف القواعد التي قد تكون منبثة أو متضمنة في الواقـــع المطروح.

٩- يقوم المبدع أيضاً بجهود متنوعة من أجـــل تجويـــد الشـــكل وإضفـــاء التفاصيل، وهي وإن كانت جهوداً ذات ملامح معرفية إلا أنـــها تعتمـــد أساساً على الأبعاد التشكيلية وامتلاك الإطار والتمـــازج مـــع الإيقـــاع، واستكشاف أبعاده الغامضة والتحرر من قبضة الشك وعدم اليقين وكـــل هذه كما هو واضح، ملامح تعبيرية تشكيلية (أي تتبع البعـــد التشـــكيلي الإيقاعي الجمالي)، وتنتمي إلى الجانب الممتد من الإرادة الحـــرة إلـــى التلقائية التعبيرية.

١٠- المبدع لا يعمل إلا إذا امتلك مزاجاً مواتياً وتحمساً، وكلما اقـــترب مـــن النهاية شعر بفقدان الحماس أي خمد التوتر في نفسه (قـــارن ســـويف، ١٩٧٠، في حديثة عن حركة الشاعر وهو يبدع القصيـــدة وكيـــف أنـــه

يتوقف عندما يصل إلى الاتزان النفسي وتخف حدة توتره عندئذ تنتهي القصيدة التي تكون بمثابة وحدات موازية لموجات توتره النفسي أساساً).

١١- مع الاقتراب من النهاية يتضاءل الاستمتاع، ونلاحظ هنا أن البعد الوجداني، مواكب للبعد الجمالي وللأداء التنفيذي، وهو ينتهي في اللحظة التي يتم فيها امتلاك المعرفة والرضا العقلي عن الموضوع وهو ما يترتب عليه كذلك تضاؤل للجهد التنفيذي وتبدأ رحلة السعي إلى الآخرين، من أجل الوصول إلى حالة التكامل النفسي الاجتماعي.

ج - جوهر فعل الإبداع عند محمود سعيد:

من مجمل ما يذكره الفنان محمود سعيد نلاحظ أننا أمام أساس نفسي فعال يعتمد على مكونات أربعة هي: البعد المعرفي والبعد الوجداني والبعد الجمالي والبعد الاجتماعي. هذه المكونات الأربعة تعمل من خلال سلوك تنظيمي يعتمد على ثلاث عمليات فرعية هي:-

- مدخلات
- معالجات
- مخرجات

وعندما يتحقق الناتج (Product) فإن الأمر يحتاج إلى تغذية راجعة (Feed Back) حيث تبدأ بعد ذلك رحلة التعامل مع الآخرين، أي لتوصيل الناتج من خلال التفاعل الاجتماعي. والبعد الاجتماعي (الاتصالي) لا يبدأ مع النهاية حقيقة، ولكنه يبدأ حتى قبل أن يبدأ المبدع في العمل في اللوحة، أنه بُعْدٌ يعتمد على التراكمات النفسية والثقافية في نفس المبدع، وهو مستمر من خلال التفاعل مع البيئة المحيطة سواء قبل البدء أو عند البدء أو أثناء العمل. إن المبدع لا يعمل في فراغ، ولكنه كما رأينا يعمل في منظومة نفسية اجتماعية، وهي منظومة كما ذكرنا ذات أبعاد وخصائص :

١- معرفية عقلية ذهنية (قدرات وعمليات)
٢- وجدانية (انفعالات ودوافع وقيم خاصة واتجاهات وخصائص شخصية).
٣- اجتماعية (ثقافية وبيئية)
٤- جمالية (تشكيلية تعبيرية أدائية)

وهي تتحرك من خلال منظومة الكفاءة النفسية ذات المحاور الثلاثة:

١- محور الوعي والإحاطة الشاملة بما حوله، ويتضمن ذلك بالطبع استحضار الماضي وامتلاك التراث من خلال المخزون المعرفي
٢- محور الإرادة، ويتضمن ذلك كفاءة الأداء وحرية الحركة والفكر واتخاذ القرار والمبادأة والمخاطرة بالممارسة الفعلية.
٣- محور الاتجاه نحو المستقبل انبثاقاً من الماضي بالذاكرة وانفعالاً بالحاضر من خلال الوعي وانطلاقاً إلى المستقبل من خلال الخيال وتحليقه.

د - عملية الإبداع كسلوك منظومي عند محمود سعيد:

فعل الإبداع عند محمود سعيد لا يتم في مستوى مسطح، ولكنه فعل يمضي من خلال حركة ارتقائية ذات منطق منظومي على مدى حياة المبدع، أي تتطور معه منذ بداية حياته حتى لحظة بدء الفعل والتنفيذ، وعلى مستوى ارتقاء العمل، حيث يتطور من بداية التفكير فيه إلى لحظة الانتهاء منه، هذا التطور ليس تطوراً ميكانيكياً، ولكنه تطور تفاعلي بين أبعاد وعناصر متنوعة تعتمد على منطق المنطومة، ولكنها ليست المنظومة ذات الخطوط أو النقاط المتباعدة، انها المنظومة الديناميــة ذات الخصائص الحيوية مثل منظومة الجسم البشري لكل عنصر من عناصره وظائفه الخاصة، ولكنها لا تعمل مستقلة بل من خلال التفاعل مع باقي الأعضاء في الجسم، وهكذا تتم عملية الابداع عند الفنان التشكيلي (وبالطبع عند غيره من المبدعين)، وهذا

ما لاحظناه عند الفنان سيف وانلي، وهو ما لاحظناه أيضاً عند الفنان محمود سعيد وما لاحظناه من قبل لدى كتاب الرواية والمسرحية والشعر المسرحي (حنورة ١٩٧٩، ١٩٨٦، ١٩٩٠) ونعتقد أنه هو ما لاحظه أرنهيم عند بيكاسو (Arnheim, 1962) وما لاحظه شاكر عبدالحميد في دراسته عن عملية الإبداع في فن التصوير (شاكر عبدالحميد، ١٩٨٧). وما لاحظه من قبل مصطفى سويف في دراسته عن عملية الإبداع في الشعر خاصة (سويف، ١٩٧٠)، وغني عن الذكر أن العملية هنا لا يمكن تفسيرها فحسب في إطار المراحل أياً ما كان عددها ولكن من خلال التفاعل والدينامية ذات الخصائص الجدلية والتي هي طابع الحياة نفسية كانت أو مادية وهو ما يتكفل به سلوك محكوم بمواصلة الاتجاه بابعاده المركبة (حنورة ١٩٧٧؛ ١٩٧٩؛ ١٩٩٧).

خامساً: خاتمة في منطق المنظومة بين الباحث والمبحوث

لقد كان سويف من، وجهة نظرنا، وهو يطرح أسئلته على كل من سيف وانلي ومحمود سعيد يتحرك على عدد من المستويات، فمن الواضح أن الأسئلة لم تكن تتوالى من خلال منطق الفعل ورد الفعل، حيث أنه كانت هناك خطة في ذهن الباحث، والخطة ليست بنت لحظتها، ولا هي وليدة إفراز ما يطرحه المبدع من أفكار أو خواطر، بل أنها خطة نابعة من استراتيجية شديدة الوضوح في ذهن صاحبها. ومن خلال تتبعنا لمسار فكر سويف منذ بدأ يدرس عملية الإبداع في الفن، أتضح لنا أن منطق المظومة كان هو المنطق الأثير الذي يقود خطاه، ومنطق المنظومة في رأينا هو المنطق القادر على أن ينظر إلى الواقع بثرائه وتماسكه ووظيفية كل عناصره في نفس الوقت، هذا الواقع المنتظم ليس واقعاً ثابتاً، أنه واقع يسعى إلى تحقيق التكامل والوصول إلى تحقق الوعي القائم على الاختيار الحر والإرادة الفاعلة، ومن ثم تتحقق فيه ثلاثية الكفاءة النفسة المتمثلة في (أ) امتلاك الوعي واستحضار

الذاكرة (ب) ارتياد آفاق المستقبل من خلال الخيال، (ج) السيطرة على مجال التنفيذ بكل مفرداته من خلال تفعيل الإرادة المبدعة للإنسان. وعندما يتوصل الإنسان أياً ما كانت ثقافته أو وظيفته إلى امتلاك هذه المنظومة يصبح قادراً على تحقيق الإبداع، ويتحقق من نفسه منطق المنظومة بقدر امتلاكه لتلك الحالة السحرية، وهذا ما سعى سويف إلى البحث عنه لدى الشعراء في دراسته المبكرة عن عملية الإبداع في الشعر خاصة ولدى محمود سعيد وسيف وانلي بعد ذلك، وهو ما اتضح لنا أنه حققه بقدر كبير من النجاح وما أستطعنا أن نضع أيدينا على بعض ملامحه من تأملاتنا التي عرضنا لها من قبل.

إن منطق المنظومة الذي قاد خطى سويف يتمثل في الإقرار بأن الفن (أو الإبداع عموماً) نشاط هادف يبدأ من حاجة لدى المبدع وهي حاجة يشعر أنها لا تخصه وحده بل تخص الآخرين الذين يتوجه إليهم بعمله، وتبدأ رحلة العمل (المدخلات) ويتطور السلوك من طور إلى طور من خلال حالات نفسية متعددة: إحساس وإدراك وتخزين وتفعيل وتجهيز وتقويم ونقد واستمتاع ومراجعة وإفراز وإعادة وتقويم وتوتر وهدوء. وهذا هو مسار المنظومة سواء لدى الباحث أو لدى المبدع، ولكنها في البداية تبدأ بوعي عميق يستثمر المعطيات أو المنبهات، ويوظف الحاجات ويستدمج الخبرات، ويستحث الفكر ويستدرج الذاكرة ويشغّل كل العمليات العقلية من خلال فعل إرادي موجه لتحقيق هدف معين، فإذا ما انتهى المبدع من مرحلة أو من جزئية، (في إطار المرحلة الكلية: التشغيل والتجهيز) انتقل إلى مرحلة أخرى، إلى أن تتحقق له معطيات، فيبدأ يخرجها (إلى الآخر) حيث يتم تقويمها مرة أخرى من قبل الآخرين، وتمضي العملية تلقى واستقبال، تجهيز وتشغيل، إنتاج ، تغذية راجعة، عودة إلى الاستقبال والتلقي، وهكذا إلى أن تتحقق الرؤية المقبولة، ويطرح المبدع عمله نهائياً ويشعر انه انتهى منه، عندئذ تكتمل أبعاد

المنظومة ونتلقى نحن عن المبدع ناتجة الإبداعي، لنتفاعل معه، من ثم، على أنه واقع مستقل له كيانه الخاص.

وإذا ما كنا قد ركزنا في هذا الفصل على عملية الإبداع عند سيف وانلي ومحمود سعيد من خلال تعليقنا على دراستي الدكتور مصطفى سويف عنهما، فإنه من الضروري الإشارة إلى أن جهد المبدعين ليس مجرد جهد إفرازي إنتاجي خالٍ من التذوق، فقد رأينا أنه لا إبداع بدون تذوق، تذوق واستمتاع وتقويم، من قبل المبدع بالطبع، ولكن هذا التذوق له طبيعة جدلية، فمحكه الأساسي ومرجعه الرسمي هو ذوق الآخرين، صحيح أن المبدع يحاول أن يؤثر في أذواق الآخرين، ولكنه يستوحي أذواقهم أيضاً، وليست المسألة مسألة تبعية سلبية من المبدع أو من المتلقي. إن الأمر مرة أخرى ينتمي إلى منطق المنظومة أي الحركة الدائرية الجدلية، التأثير والتأثر في حركة صاعدة مستمرة ، تشبه حركة انبثاق الحياة: إبداع مستمر ونمو متتالي واكتمال تدريجي وتكامل يمضي نحو الهدف المنشود.

المراجع

١- شاكر عبدالحميد: (١٩٨٧) العملية الإبداعية في فن التصوير ، سلسلة عالم المعرفة، الكويت.

٢- مصري حنورة (١٩٩٩) منظومة السلوك الإبداعي في مرحلة الطفولة، مجلة الطفولة العربية، الجمعية الكويتية لتقدم الطفولة (العدد الصفري ص ص ٤٢-٧٥)

٣- مصري حنورة (١٩٩٨ أ) علم نفس الأدب ، دار غريب ، القاهرة.

٤- مصري حنورة: (١٩٩٨ب) الشخصية والصحة النفسية، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة.

٥- مصري حنورة: (١٩٩٧) الإبداع من منظور تكاملي، مكتبة الأنجلو المصرية القاهرة.

٦- مصري حنورة (١٩٩٤) مسيرة عبقرية، قراءة في عقل نجيب محفوظ، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة.

٧- مصري حنورة (١٩٩٠) الأسس النفسية للإبداع الفني في المسرحية (ط ٢) دار المعارف ، القاهرة.

٨- مصري حنورة (١٩٨٦) الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر المسرحي، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة.

٩- مصري حنورة (١٩٨٥) سيكولوجية التذوق الفني، دار المعارف القاهرة.

١٠- مصري حنورة (١٩٧٩) الأسس النفسية للإبداع الفني في الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة

١١- مصري حنورة (١٩٧٧) الخلق الفني، دار المعارف ، القاهرة

١٢- مصطفى سويف (١٩٨٣) دراسات نفسية في الفن، مطبوعات القاهرة، القاهرة.

١٣- مصطفى سويف (١٩٧٠) الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، دار المعارف، القاهرة.

14- Arnheim, R (1962) Picasso's Guernica, Faber & Faber, London

الفصل الخامس عشر

تشايكوفسكى وعملية الإبداع فى الموسيقى

أولاً: مقدمة

السلوك الموسيقي نشاط يصدر عن الإنسان أياً ما كان جنسه أو عمره أو مستواه الثقافي أو الاجتماعي، ذلك لأن الإنسان مكون أساساً وفقاً لقوانين أهم ما يميزها هو الانتظام، ولب هذا الانتظام هو ضربات القلب ذات الإيقاعات المنتظمة، ويفيض عنها بالطبع كل ما له علاقة بانتظام وحركة الدم في الجسم بما يؤدي في النهاية إلى نشوء نظام إيقاعي يسيطر على كل النشاطات الخاصة بالفرد.

وغني عن الذكر أن هذا الإيقاع البيولوجي الذي يشيع في البناء الجسمي للإنسان يرتبط بإيقاع نفسي خاص بكل منا كأفراد، وخاص بكل جماعة متجانسة من الجماعات التي تخضع لظروف طبيعية واجتماعية واحدة أو متشابهة، وخاص بعد ذلك بكل مجتمع يشترك أفراده في ثقافة واحدة وفي موقع بيئي واحد (وهو نفس ما أشار إليه باحثون محدثون من أمثال أولبورت (Allport, 1961) من إن الإنسان له صفات يشترك فيها مع كل الناس وأخرى يشترك فيها مع بعض الناس، وصفات أخرى لا يشبه فيها أحداً من الناس، ونضيف نحن أن هناك صفات أخرى للإنسان لا يشبه فيها نفسه أحياناً، أي أنها تختلف لديه من لحظة لأخرى لأسباب متنوعة من أهمها الأسباب الموقفية والظروف التفاعلية التي يتعرض لها أو يشارك فيها.

والسلوك الإيقاعي هو تلك الإيقاعات المنغمة التي تصدر عن الإنسان بشكل إرادي تلقائي، وهي عامل جوهري يساهم في تنظيم سلوك الإنسان

بشكل عام. بمعنى أن كلامنا ومشينا ونومنا وعملنا أياً ما كان مجاله يخضع لإيقاع Rhythm على درجة عالية من الانتظام، وهذا الإيقاع له نغمات Tones خاصة بكل فرد ، فالخطوات إذا حسبت عند الإنسان سنجد أنها ذات تشابه فريد، والكلام أيضاً له إيقاعه الخاص، ووحدات العمل محكومة إلى حد كبير بطبيعة الإيقاع الخاص بالإنسان، وكل هذا يتم في كنف ما يطلق عليه الباحثون السلوك التعبيري Expressive Behavior، وهو ذلك السلوك الذي يغلب عليه الطابع التلقائي، لأنه مرتبط كما قدمنا في بداية هذا الحديث بالإيقاع البيولوجي للإنسان.

على أنه من الضروري أن نتحفظ قليلاً ونقرر أن أي مقطع من مقاطع السلوك ليس جزيرة مستقلة عن باقي مكونات السلوك الإنساني، فهناك المنظومة التكاملية للسلوك، تلك المنظومة ذات الأوجه (أو المنظومات الفرعية) الأربعة، (معرفية ووجدانية واجتماعية وتعبيرية) وهي منظومة مركبة لها ماضٍ وحاضر ومستقبل (محور زماني) ولها خاصية تفاعلية (محور مكاني وديناميي) ومن خلال الحركة الجدلية الصاعدة والمتفاعلة يتخلق التكامل الفريد للسلوك، وهو الذي يحكم كل ما يصدر عن الإنسان من تصرفات (حنورة ١٩٩٧ ص ٢٥).

، هذا أمر نؤكده ونركز عليه، ولكن مع ذلك فإن ما يشكل طبيعة هذا التكامل في جانب كبير منه – ويجعله تكاملاً فريداً بكل شخص من الأشخاص في إطار التشابه المفترض بين الفرد وأفراد جماعته، وبين الجماعات المختلفة – هو التميز الخاص بالسلوك التعبيري الذي ينفرد، من بين سائر المنظومات الفرعية الثلاث الأخرى، بأقصى درجة من درجات التفرد والتميز لأنه كما قررنا من قبل مرتبط بالإيقاع البيولوجي للإنسان وهو إيقاع خاص جداً ومتميز ومتفرد أيضاً (Reber, 1995, P 271).

والسلوك الموسيقي، وإن كان جزءا من طبيعة النشاط التلقائي للإنسان، إلا أنه ذو درجات تختلف من فرد لآخر، فهناك من لا ينتبه إلى وجود هذا الإيقاع في حياته، وهناك من ينتبه إلى أنه يملك خاصية إيقاعية متميزة، ولكنه مع ذلك لا يعطيها اهتماما كبيرا فتتسرب وتذوي كصفة أو كسلوك فعال يمكن أن يمارسه الإنسان بشكل إرادي وموجه في أي مجال من مجالات الحياة، سواء بالغناء أو التأليف أو العزف ..إلخ، وهناك من يلتفت إلى ما يميزه من إيقاعات فيبدأ يمارس، على سبيل التجريب المبدئي، نوعا من النشاط المنغم فإذا أنس في نفسه شيئا له قيمه، وقد يكون إحساسه صادقا أو غير صادق، يبدأ يلح في الاستكشاف والممارسة، وقد يلجأ إلى الآخرين أو يلحظ عليه الآخرون ذلك، ولكنه بشكل أو بآخر إذا كان ذا دافعية معقولة في اتجاه إبراز تلك الخاصية سيتمسك بها ويمضي في صقلها أو ممارستها، وقد يجد الطريق ممهدة بدرجة أو بأخرى لإبرازها وإعلانها والمضي بها قدما ليصير بها معروفا ولها منسوبا، عندئذ يمكن أن يوصف الإنسان بأنه يمتلك القدرة (أو الموهبة)، ويبدأ يمارس النشاط فيها، وقد يكون نشاطا تقليديا مقلدا أو محاكيا، ويمكن أن يكون نشاطا إبداعيا له تميزه وأصالته وعلى درجة معقولة من الجودة والإتقان.

وتعلم الغناء (أو السلوك الموسيقي عموما) مثل تعلم اللغة، كما تقرر آمال صادق (١٩٩٤، ص ٤٩٥) يبدأ من المهد، فكلاهما يعتمد على كيفية إخراج الأصوات، فكل صوت له درجة Pitch وديمومة Duration وشدة Loudness، وتختلف طبيعة هذا الصوت تبعا لحالة الطفل والموقف الذي هو فيه، عند مناغاته أو بكائه..إلخ ومع تطور لغة الطفل يتطور غناؤه، فيبدأ في إصدار مقاطع عديمة المعنى (كما يدركها الكبار) ولكنها تعبر عن معنى ينتمي إلى عالمه (كما يدركه هو) فالطفل يغني لأنه يجد في الغناء تعبيرا عن الذات (آمال صادق، ١٩٩٤ ص ٤٩٥).

وغني عن الذكر أن السلوك الموسيقي وهو قطاع من السلوك الإنساني عموما فيه كما رأينا جانب (فطري) وجانب مكتسب سواء من خلال الخبرة الذاتية أو التنشئة الموجهة أو التربية المبرمجة . وهناك أساليب وبرامج متنوعة لتعلم الموسيقى (الشرقاوي، ١٩٩٩ ص ص٣٢٤- ٣٢٨؛ آمال صادق، ١٩٩٤ ص ص ٤٩٣ - ٥٦٥).

وعموما أيا ما كانت الطريقة التي يصبح بها الإنسان ممتلكا للمهارة الموسيقية سواء في العزف أو التأليف أو هما معا، فإن الأداء أو (الإبداع الموسيقي) بعد ذلك يمكن أن ندرسه من خلال عدة زوايا هي:

أ- زاوية المبدع وما يمتلكه من خصائص الشخصية والذهنية والإيقاعية .. إلخ.

ب- زاوية النتاج الإبداعي، أي ما يقدمه لنا الموسيقار من منتجات موسيقية.

ج- زاوية فعل (أو عملية) الإبداع كما يمارسها المبدع. (حنورة، ١٩٩٧، ص ص٢٢-٣٥) في مجال الموسيقى.

والدراسة التي نقدمها في هذا الحيز عن عملية الإبداع في الموسيقى تعتمد على تحليل اعترافات علم من أعلام الموسيقى العالمية هو الموسيقار الروسي بيتر ايليش تشايكوفسكي (Chaikovsky, 1997)، الذي عاش في القرن التاسع عشر. وهي عبارة عن رسائل كتبها الموسيقي المبدع، ليس تحت ضغط أو تكليف، ولكنها خطابات شخصية خاصة في ظل ظروف استرخاء أو بوح أو تعبير عن حاجة خاصة. ولا مجال هنا للبحث في مدى صدق الاعترافات أو كذبها، حيث أنه لا مجال للإدعاء أو التظاهر أو حتى التفاخر، إن المؤلف الموسيقي يتحدث عن حالات شبيهة بتلك الأحوال التي يتحدث بها أئمة الصوفية الصادقين من أمثال الجنيد والحلاج وابن الفارض وابن عربي، ولكن ليس على سبيل الاستعارة أو التشبيه أو الرمز أو الكناية

التي كان يلجأ إليها الصوفية هرباً من سطوة نقادهم والمتربصين بـــهم مـــن الأصوليين أو المتشددين أو أصحاب السلطة والسياسية، ولكننـــا هنـــا، مـــع تشايكوفسكي، بإزاء اعترافات مباشرة لا الغاز فيها ولا رموز ولا كنايات ولا تشبيهات ولا هروب، ولكنه الكلام المباشر الصريح الذي يتوجه به الفنان إلى صديق له، ربما ليس له علاقة احترافية بمجال الموسيقى وليس منسوباً إليها.

ويتبقى بعد ذلك أن تحليل تلك الاعترافات تقوده رغبتنا في الكشف عن جانب من جوانب السلوك الإبداعي لدى إناس موهوبيـــن لديـــهم القـــدرات والمهارات والخبرات، وفي نفس الوقت يتحدثون عن العملية الإبداعية كمـــا يمارسونها وكما تفيض بها نفوسهم في ظل ظروف معقدة ومركبـــة وغـــير عادية ولها عموماً صفة الاستثناء.

وهدفنا بالطبع هو الكشف عن خصوصية العملية الإبداعية في المجـــال الموسيقي، وفي نفس الوقت الكشف عن مدى التشابه والاختلاف في العمليـــة الإبداعية في مجال الموسيقى وفي المجالات الأخرى مثـــل مجـــال الفنـــون التشكيلية وفنون التمثيل والسينما ومجال الإبداع الأدبي. والهدف من ذلك كله هو استخلاص القاعدة وإبراز القانون مع الكشف عن التميز الخـــاص بكـــل مجال من المجالات. وإذا ما تمكنا من ذلك فقد أصبح المجال بعد ذلك مـــهيئاً لصياغة التوصيات التربوية والتنشيئية والرعائية التي يمكن تقديمها في إطار رعاية الموهبة وتنشئة الإبداع وتربية التميز في مجال الموسيقى.

ثانياً : نص الوثائق

نقدم فيما يلي نص ٣ رسائل أرسلها تشايكوفسكي إلى أحد أصدقائه المقربين يتحدث فيها عن عملية الإبداع في التأليف الموسيقي.

الوثيقة الأولى: فلورنسا (١٧ فبراير١ مارس١٩٧٨) *

إنك تسأل عما إذا كنت خلال تأليف تلك السيمفونية كان لي برنامج خاص في الموضوع، وعن مثل هذه الأسئلة المتعلقة بأعمالي السيمفونية، أجيب بشكل عام: لا شيء من هذا النوع: والحقيقة أنه من الصعب الإجابة على هذه الأسئلة، فكيف لي أن أفسر تلك المشاعر الغامضة التي تمر داخل الفرد خلال تأليف عمل موزع Instrumental Work ، وبدون الرجوع إلى موضوع محدد، إنها بالكامل عملية إيقاع شعري Lyrical Process ، إنه نوع من التطهر الموسيقي للروح، حيث تتحقق حالة "إكساء" أو تغليف للمادة التي تظهر منذ تلك اللحظة في النوتة. مرة أخرى الأمر يشبه ما يقوم به الشاعر عندما يصب تهويماته (أو إيقاعاته) الشعرية خارجه في قالب من الشعر (قصيدة)، ويتمثل الفرق في حقيقة أن الموسيقى تمتلك وسائل للتعبير أعمق ثراء، وهي وسيط بسيط لترجمة آلاف دقائق التغيرات في المزاج الروحي.

ويمكن القول عموما أن جرثومة التأليف تأتي فجأة وبدون توقع، وإذا ما كانت التربة مهيأة، بشكل عام، وإذا ما كان الاستعداد للعمل موجودا فإنه يتجذر Take Root لينمو الساق فوق الأرض وتترعرع الأفرع والأوراق وأخيرا تتألق الزهور. إنني لا أستطيع أن أصف أو أعرف العملية الإبداعية

---

* كل رسالة لها تاريخان مسجلان عليها كما ورد في المرجع الذي نقلنا عنه: (Barron etal 1997, pp: 180-183) ربما الأول هو تاريخ تحريرها والثاني هو تاريخ تسلمها.

بطريقة أخرى غير هذا التشبيه، وتكمن الصعوبة الكبرى في أن الجرثومة يجب أن تظهر في اللحظة المحببة Favorite Moment، وسوف يجيء الباقي من تلقاء نفسه. إنه من غير المجدي ومن العبث أن أقرر، في كلمات، أن شعوراً من السعادة، غير قابل للقياس، يأتيني مباشرة بفكرة جديدة تستيقظ بداخلي وتبدأ في صياغة شكل Form معين. إنني أنسى كل شيء وأسلك مثلما يسلك رجل مجنون، كل شيء بداخلي يبدأ في النبض والاهتزاز. وبعد صعوبة البدء في الاسكتش (المسودة) فإن الفكرة تتبع الأخرى، وفي وسط تلك العملية السحرية يحدث بشكل متكرر أن توقظني بعض الاقتحامات الخارجية من حالة الجوال اللاإرادي Somnambulistic Case مثل صوت جرس أو دخول الخادم أو دقات الساعة، بما يذكرني بأن هذا هو وقت التوقف. إن تلك الاقتحامات أمر مزعج حقيقة، إنها تكسر أحياناً تدفق الإلهام لمدة معتبرة، ولذلك فإنني أعود للعمل مرة أخرى، ولكن غالباً بدون جدوى. في مثل تلك الحالات ألجأ إلى أسلوب (العقل البارد) وإلى الخبرة الفنية الآلية لكي تساعدني عادة. حتى في الأعمال ذات الضخامة يمكن أن تحدث مثل تلك اللحظات، حيث يقل التتابع العضوي ويتم القيام بخلق رابطة ماهرة، من أجل أن تظهر الأجزاء ذات وحدة كلية تماما، وهو أمر لا يمكن تجنبه، وإذا استمرت حالة الروح والعقل، التي نسميها الإلهام، بعيدة عنا طويلا، فلا يوجد فنان يمكن أن يستدعيها. أن الخيوط سوف تتقطع وسوف تتناثر الآلة إلى شظايا. إنه لشيء عظيم إذا جاءت الأفكار الرئيسية والخط العام للعمل بدون إجهاد للعقل وكنتيجة لتلك القوة الخارقة وغير القابلة للشرح والتي نسميها الإلهام.

الوثيقة الثانية، كامينكا ٢٥ يونيو (٧ يوليو) ١٨٧٨

أمس عندما كتبت إليك عن أسلوبي في التأليف فإنني لم أدخل بالقدر الكافي إلى (مرحلة العمل) التي تتعلق بالشغل على المسودة. إن هذه المرحلة

لها أهمية مبدئية، إن ما تم وضعه في لحظة حماسة يجب أن يمحص الآن تقريبا، ويجب تحسينه وتوسيعه أو تكثيفه، على نحو ما يتطلب النص، وقد يحدث أحيانا أن يتخذ الإنسان موقفا عنيفا بلا رحمة، ويتخذ موقفا هجوميا قبل أن تتاح له الفرصة (المراجعة نفسه) ليتخذ موقفا يتسم بالرحمة ويتبنى الاتجاهات المتسمة بالحب والتعاطف. أنني لا أستطيع أن أشكو من فقر الخيال أو نقص قوة الإبداع، ولكنني من ناحية أخرى أعاني دائما من حاجتي للمهارة الخاصة بالتحكم في الفورم (الشكل). ويحدث، فقط بعد بذل جهد مكثف، أن أجعل الصياغات متوافقة مع المضامين الخاصة بها . إنني لم أكن في الماضي اهتم بالتمحيصات النقدية لمسوداتي ونتيجة لذلك فربما تظهر الفجوات ولا تتحقق وحدة عضوية في (الفورم) (Form) الخاص (بالفصول) المفردة، وكان هذا عيبا خطيرا، ولقد تحسنت فقط مع مرور الوقت، ولكن لا يحدث أبدا أن يصبح الشكل (الفورم) في أعمالي له الصدارة، لأنني على الرغم من قدرتي على عمل المواءمة فإنني لا أستطيع أن أغير بشكل راديكالي (جوهري) الخصائص الأساسية المتعلقة بمزاج موسيقاي. وأنا أبعد ما أكون عن الاعتقاد بأن مواهبي قد حققت الآن أقصى نمو لها. أنني أستطيع أن أؤكد بسرور أنني أصنع تطويرا مستمرا على طريقة نمو الذات، وأقرر أنني تواق بكل عواطفي للوصول إلى أقصى درجة من الكمال يمكن أن تصل إليها مواهبي، لذلك فإنني عبرت عن نفسي بشكل سيئ عندما أخبرتك بالأمس أنني أنسخ أعمالي مباشرة من المسودات الأولى. إن العملية هي شيء أكبر من مجرد نسخ، إنها في الحقيقة امتحان نقدي يقود إلى التصويب والإضافات المناسبة والاختصارات المتكررة.

الوثيقة الثالث: كلارينس في ٥ (١٧) مارس ١٨٧٨

إنه لمن المبهج أن أتحدث إليك عن طرقي الخاصة في التأليف (الموسيقي) طالما أنني لا أملك أي فرصة لأعترف إلى أي شخص بتلك

الاعترافات الخاصة بحياتي الداخلية: من ناحية، لأن قليلا منـــها يمكــن أن يكون مشوقا، ومن ناحية أخرى لأن بعض هــذا (القليــل) يجعــل الإنســان (الآخر) قادرا بالكاد على أن يستجيب لي بشكل ملائم. أما بالنسبة لك، وأنت وحدك، فإنني أصف بسرور كل التفاصيل الخاصة بعملية الإبداع، ذلك لأنني أجد فيك الشخص الذي يملك مشاعر رقيقة، يمكن أن يفهم موسيقاي.

لا تصدق هؤلاء الذين يحاولون أن يخدعوك بأن التأليف هــو مجــرد تدريب بارد للعقل. إن الموسيقى الوحيدة القادرة علــى تحريكنــا وملامســة مشاعرنا هي تلك التي تطفو من أعماق المؤلف عندمـــا يتحــرك بواسـطة الإلهام. ومما لا شك فيه أنه حتى أولئك الموسيقيين الكبار العمالقة لا يعملون أحيانا بدون إلهام. إن هذا الضيف لا يستجيب دائما للدعوة الأولى، ويجـــب علينا دائما أن نعمل، والفنان الذي يســاعد نفســه يجــب ألا يطــوي يديــه (ويتوقف) بحجة أن مزاجه ليس مواتيا. وإذا انتظرنا المزاج Mood دون أن نجتهد لنقابله في منتصف الطريق فإننا سوف نصبح مصابين ببــطء النمــو وبطء الحركة. إن عليك أن تكون واثقا من أن الإلهام سوف يأتي إلى هــؤلاء الذين يستطيعون أن يسيطروا على عزوفهم أو عدم ميلــهم Disinclination. لقد أخبرتك منذ أيام قليلة أنني كنت أعمل كل يوم بدون أي إلــهام. وإذا أنــا سمحت بسيطرة العزوف أو عدم الميل، فإنني بدون شك سوف اندفع إلى فترة طويلة من البطالة. ولكن صبري وإيماني لا يؤديان بي إلـــى الفشــل. لقــد شعرت اليوم بهبوط فيض من الإلهام غير قابل للتفسير مما أخبرتك بشــأنه. فالشكر إلى ما أعرف - مسبقا بسببه- إن أيا مما أؤلفه الآن سوف يمـــارس تأثيره، وسوف يمس قلوب أولئك الذين يسمعونه. إنني آمل ألا تعتقــد أننــي أطلق العنان لكي أمدح نفسي إذا ما أخبرتك بأنني نــادرا مــا أعــاني مــن العزوف (عدم الميل) للعمل. إنني أعتقد أن سبب هذا هو أنني صبور بطبعي. لقد تعلمت أن أسيطر على نفسي، وأنا سعيد أنني لم أمض على درب خطــى

زملائي الروس الذين ليست لديهم ثقة في أنفسهم وغير صبورين لدرجة أنك تجدهم مستعدين لليأس عندما يواجهون أدنى مستوى من الصعوبة ، وهذا هو سبب عدم تحقيقهم إلا القليل ،وعلى طريقة الهواة، على الرغم من (امتلاكهم) المواهب العظيمة. إنك تسألني كيف أتحكم في التوزيع الموسيقي Instrumentation إنني لا أؤلف Compose إطلاقا بالطريقة التجريدية، بمعنى أن الفكر الموسيقي لا يظهر أبدا إلا من خلال شكل Form خارجي مناسب. وبهذه الطريقة فإنني أخترع الفكرة الموسيقية والتوزيع بشكل متزامن، وعلى هذا فإنني أفكر في الروح Scherzo الخاصة بسيمفونيتي في لحظة تأليفها، تماما كما تسمعها. إنها لا يمكن تصورها إلا من خلال عزفها، وما لم تعزف بالقوس Bow فإنها سوف تفقد كل متعة فيها، وسوف تصبح مجرد جسد بلا روح.

ثالثا: قراءة فى عقل وقلب تشايكوفسكى

الاعترافات التي قدمناها في الوثائق السابقة (ثلاثة خطابات) بها الكثير مما يمكن أن يضيء جوانب غامضة في عملية الإبداع في الإبداع الموسيقى ليس فحسب لدى تشايكوفسكي، ولكن لدى غيره من المبدعين في نفس المجال، وهو ما سبق أن لاحظنا ما يشبهه لدى المبدعين في المجالات الإبداعية الأخرى سواء في مجال الأدب أو المسرح أو السينما أو الفنون التشكيلية (حنورة، ١٩٧٩؛ ١٩٨٦؛ ١٩٩٠؛ ١٩٩٨ ؛ سويف ١٩٧٠؛ ١٩٨٣ شاكر عبدالحميد، ١٩٨٧). وسوف نحاول في الصفحات التالية أن نتناول عملية الإبداع في الموسيقى من خلال عدد من النقاط رأينا أنها تعبر عن الأفكار التي وردت في إعترافات تشايكوفسكي، والتي يمكن حصرها فيما يلي:

١- برنامج وخطة العمل

٢- جرثومة البدء والالهام.

٣- مواصلة الاتجاه وتجاوز العقبات

٤- الخيال الإبداعي في الموسيقى .

٥- الجهد التنفيذي والمراجعات النقدية.

٦- خاتمة.

١ - برنانج وخطة العمل:

يقرر تشايكوفسكي أنه من الصعب الحديث عـــن وجـــود خطـــة أو برنامج أو لنقل مخطط سابق يضعه المبدع نصب عينيه، ويمضي وفقـــا لـــه خطوة خطوة. إن العملية الإبداعية في الموسيقى شيء يشبه كتابة (أو نظـــم) الشعر. إن الموسيقار مثله مثل الشاعر الذي لا يخطط لقصيدته ولكنه يبدأهـــا عندما يلح عليه خاطر أو فكرة تعمل بمثابة الجرثومة ، فتجده مندفعـــا نحـــو العمل. وهو نفس ما يشير إليه تشايكوفسكي الذي يقرر أنه يبدأ عندما تجـــئ الجرثومة أو الفكرة الأولى، أنه يمضي في العمل بحماس ويقوم بعملية إكساء أو كسوة للهيكل ويحدث التلاحم بين الفكرة (المضمون) والشكل ويحدث النمو المتآني (أو المتزامن) في نفس الوقت. إن حالة المبدع هنا هي حالة التوحيـــد ما بين الأشكال والمضامين والمشاعر والتهويمات والخيـــالات، إنـــها حالـــة نفسية توحدية يتحول فيها الموسيقار إلى آلة ذات (نبـــض) تلقـــائي أو لنقـــل (عزف) خاص تماما، وتلك الحالة (المعزوفية) هي حالـــة الشـــاعر وحالـــة القصاص وحالة الرسام والمثال والممثل. كل المبدعيـــن يتحولـــون عندمـــا تجيئوهم الفكرة ويمضون في صبها في قالب إبداعي إلى شيء من نفس جنس فكرتهم، وشيئا فشيئا يتوحدون هم وأفكارهم ونواياهم وأدواتـــهم فـــي وحـــدة إبداعية، تلك الوحدة التي أطلقنا عليها الأســـاس النفســـي الفعـــال Psychic Functional constitution (حنورة ١٩٩٧ ص ٢٥؛ ١٩٩٨).

وتلك الحالة النفسية الإبداعية هي في حقيقة أمرها حالة مزيج مـــن التهيؤ والاكتساب، بمعني انه لولا أن هناك مزاجا خاصا لتشايكوفسكي يستند الي تهيؤ (نفسي وعصبي) معين، لما امتلك خصوصية معينة فـــي عمليـــة الابداع ولكن تلك الحالة هي، مع ذلك حالة، لها وجه مكتسب مـــن الخـــبرة والتعليم والتنشئة، بما يجعل لها أوجه نسب وشبه بين جمهور المبدعين فـــي المجال الواحد وحتى في المجالات المتباينة .

على أن حديث تشايكوفسكي عن عدم وجود خطة أو برنامج لا يمنـــع من استشفاف وجود توجه مدرب لدي المبدع، اصبح بمقتضاه قادرا علـــي أن يخوض غمار لجة بحر الإبداع دون أن يغرق. صحيح انه لا توجد خطـــة أو برنامج متعمد مخطط له مسبقا، ولكن مثل هذا البرنامج موجود في (ضميره) أو في لا شعوره أو في المهارة Skill التي أصبحت تقود خطاه أثناء عمليـــة الإبداع. إنها التلقائية المدربة للمبدع التي أصبحت نسبيا شبيهة بمهارة قيـــادة السيارات والسباحة وغيرها من المهارات.

والتلقائية المدربة التي تحققت للمبدع وأصبح بمقتضاها يعـــرف طريقـــه، دون أن يمسك ورقة مدون عليها خطوات حركته، هي المسئولة عـــن بنـــاء العادات التي تيسر عملية الإبداع وتقود خطوات التنفيذ فـــي بحـــر متلاطـــم الأمواج على نحو ما يذكر صلاح عبدالصبور في حديثة عن التلقائية المدربة وسر الصنعة لدى الشـــعراء المبدعيـــن (حنـــورة، ١٩٩٨ ص ص ٢٣٩ – ٢٥٥).

٢ - جرثومة البدء والالهام:

يقرر تشايكوفسكي أن جرثومة التأليف تأتي فجأة، وهـــي جرثومـــة تحمل في طياتها إمكانيات النمو والتقدم، ولكن تشايكوفسكي يقرر أن المسألة ليست مجرد خاطرة أو فكرة عابرة ، ولكنها تستند إلي استعداد وتـــهيؤ، وإذا

كانت الأمور مهيأة فان الفكرة تضرب بجذورها في ارض الواقع أو في العمق النفسي للمبدع ، وما تلبث الفكرة أن تنمو وتتحرك في اتجاه الازدهار: الساق ثم الفروع ثم الأوراق ثم الثمار والزهور....إلخ.

ويقرر تشايكوفسكي أن الجرثومة تظهر، والباقي يتحرك من تلقاء نفسه. هل هذا ممكن؟ بالقطع أجل (ولا) في نفس الوقت. إن تشايكوفسكي يقرر بصراحة أن البداية تأتي فجأة وبدون توقع ولكن ، مع ذلك، فإن هناك حاجة للتوقف عند عدة أمور في سياق موضوع مجيء الفكرة الأولى. فمن المؤكد أنها قد تأتي بدون محاولة متعمدة للاستدعاء، وحتى إذا لم يعترف المبدع بالاستدعاء الإيجابي فإنه من المؤكد أن انشغاله الدائم (بأمر ما) يمكن أن يجعله حساسا ومستعدا للالتقاط والانتقاء من بين المنبهات الخارجية، أو من التأملات الذاتية مما نطلق عليه التفكير الاجتراري، وهي غالبا ما تكون مرتبطة باتجاهات المبدع الداخلية، ولكن هناك تاريخا سابقا للمبدع يمكن أن نعثر فيه على بذور للفكرة وهذا هو ما يمكن أن يفسر جزئيا فكرة الجرثومة غير المفسرة، أما عن تدفق الإلهام، فهذا تفسيره عند تشايكوفسكي هو تهيؤه وانخراطه وانهماكه في سياق Context العمل ، وكما ذكرنا من قبل فقد صار هو والعمل والمواد والأدوات شيئا واحدا، وأصبحت المعزوفة تمضي بتلقائية، ولكن من المؤكد من خلال **(وعي ، وإرادة، وتوجه نحو اللحظة التالية للمستقبل)**. بمعنى أخر أننا أمام فعل تلقائي آلي، فعل إرادي موجه بطاقة دينامية ناقدة فاحصة، لها هدف تسعى إليه، هو الوصول بالمنتج إلى غايته. والغاية محكومة بأمور عديدة من أهمها التكوين النفسي للمبدع (الأساس النفسي الفعال) والإمكانيات المتاحة له والظروف المحيطة به وأيضا بطبيعة الجرثومة الإبداعية الأولى وما تحمله من إمكانيات.

٣- مواصلة الإتجاه:

التدفق والانسيابية ومقاومة العقبات تحدث لظروف متباينة. قد تكون اقتحامات خارجية وقد يكون عدم ميل (ملل أو عزوف)، وقد يكون السبب راجعا إلى خصائص فنية في العمل نفسه أو بمسائل تتعلق بالفورم (الشكل) أو بالمواءمة بين الشكل والمضمون. والمسألة تحتاج بالتأكيد إلى **ممارسة الجهد الفعال الناقد**، وهذا هو ما يشير إليه تشايكوفسكي بالإيجابية والصبر وبذل الجهد وعدم الاستسلام لليأس أو للملل، وهو يقرر أنه يتسم بالصبر وهو ما يجعله قادرا على المواصلة وعلى الإبداع، وهو يقرر كذلك أن سبب فقر الإبداع لدى بعض المبدعين من مواطنيه هو استسلامهم لليأس أو الملل أو العجز، دون أن يبذلوا جهدا إيجابيا.

ولعلنا في هذا السياق نشير إلى خاصية (**مواصلة الاتجاه**) التي أشار إليها سويف (١٩٧٠) كقدرة أو خاصية من خصائص الإبداع، التي استطعنا بدورنا في عدد من الدراسات (حنورة ١٩٧٩؛ ١٩٨٦؛ ١٩٩٠؛ ١٩٩٧؛ ١٩٩٨) الكشف عن أبعادها النوعية (الخيالية، والوجدانية والمعرفية المنطقية والزمنية والبدنية ..الخ) تلك الخاصية، **مواصلة الاتجاه**، هي المسئولة عن حمل عملية الإبداع في المسار المناسب لها بما يوفر جهد المبدع ويحميه من التشتت ويقود خطاه في الدروب المظلمة أو الغامضة . بمعنى أن هناك لحظات أو ظروف طارئة تحدث خلالها تدخلات (أو إقتحامات من الخارج) وهو الأمر الذي يساعد على تجاوز ما يمتلكه المبدع من خصائص نفسية في إطار سلوك مواصلة الاتجاه، ومع ذلك فقد تتأزم الأمور بما يؤدي إلى التوقف وتجمد تدفق مياه الإبداع في قنوات العمل، وإذا مارس المبدع العمل مع ذهاب حالة التدفق الإلهامي فسوف ينعكس هذا على الناتج الإبداعي، ويظل عملا بلا روح وبلا وحدة عضوية وهو ما يجعل من الضروري

للمبدع أن يتوقف لفترة ويعود في الظروف المناسبة إذا لم يكن قادرا على تحقيق حالة التواصل الإيجابي مع العمل.

٤ - الخيال الإبداعى فى الموسيقى:

حديث تشايكوفسكي عن عملية الإبداع في الموسيقى يستدعي بالضرورة الاستفسار عن دور الخيال الذي يشير إليه. أن المبدع أثناء العمل يكون في حالة تشبه حالة الجوال الليلي أي السير أثناء النوم Somnambulistic State وهو يقول أنه لا يستطيع أن يشكو من **فقر الخيال وضعف قوة الاختراع**. إذن فالخيال هو الطاقة المحركة للأداء الإبداعي، وهو خيال عميق إلى درجة البعد عن الواقع بما يشبه التجوال أثناء النوم.

والحديث هنا عن حالة الخروج من أسر الواقع المادي الضاغط والتحرر من هذا الواقع المادي وانتقال إلى عالم الخيال، وعندما تتحقق للمبدع هذه الحالة أي امتلاك الفكرة (الجرثومة) Germ الأولى/ والشكل Form والخيال Imagination ، والنغم - أو عالم الأصوات كما يقرر - تتحقق حالة "الجوال الليلي الإبداعي" أي السير نائما أو التأليف في الخيال. والتحليق في الخيال يتم بواقع خاص بشايكوفسكي، إن حركته هنا هي حركة إنسان مبدع Creative Person وهذه الحالة الإبداعية هي التي تقود خطى خياله، وبقدر عمق خياله وامتلاكه لأدواته وسيطرته على إرادته يكون واعيا بواقعه الإبداعي كشخص Creative Person وممتزجا بالفعل المبدع ومفرزا لناتج إبداعي Creative Product.

٥ - الجهد التنفيذى والمراجعات النقدية:

يقرر تشايكوفسكي أنه لا يتوقف عند مجرد مجيء الفكرة، ويتركها لكي تعمل وحدها وحسب، وإن كان هذا أمرا واردا، ولكنه مع ذلك يؤكد أن

العملية الإبداعية في الموسيقى تحتاج إلى عمل وعمل كثير، حتى بعد أن ينجز الاسكتش (المسودة) الأول فهو يعمل عليها: يزيد عليها أو ينقص منها، وهنا تأتي أهمية البعد التشكيلي، صحيح أنه تشكيل صوتي، ولكنه يؤكد أن ما يعطي العمل جماله أو (إبداعه) هو ما يوضع عليه من إضافات وما يُزال عنه من زوائد، كل هذا يتم بالطبع من خلال المنظومة الإبداعية المتمثلة في وصول المبدع إلى (الحالة الإبداعية) Creative State تلك الحالة التي يمتلك المبدع فيها كل مفردات العمل في قبضته الخاصة. تلك الحالة الخاصة هي التي تساعد المبدع على أن يرى ما لا يراه غيره في عمله، ولذلك فإن المبدع هو أول متذوق لعمله وهو أول ناقد له، ونقده لعمله نقد عنيف ، لأنه يريد له أن يأتي في أحسن صورة ممكنة وأفضل شكل مرغوب فيه، وليس فحسب مجرد شكل وصورة، ولكن في أفضل حالة إبداعية (حية) تضم الشكل والمضمون في وحدة عضوية متماسكة، تتجاوز الفجوات التي يشير تشايكوفسكي إلى وجودها أحياناً بسبب عدم التمحيص والمراجعة، والتي تنتج أحياناً عن الكسل أو التعجل أو التحمس والانفعال الزائد أو العمل بدون إلهام ويقرر تشايكوفسكي أن مثل هذا الظرف الاستثنائي لا ينتج عملاً مبدعاً، ولذلك فلا بد من توفر حالة الإيجابية والإلهامية والإشراقية بصفة مستمرة خلال عملية الإبداع وخلال عمليات المراجعة والتهذيب والنقد حتى تستمر للعمل حالة الحيوية والحياة والتماسك والعضوية والإبداعية.

٧- خاتمة:

حاولنا في تلك القراءة لبعض رسائل تشايكوفسكي أن نتوقف قليلاً عند بعض ملامح العملية الإبداعية في مجال الموسيقى، وهي عملية لا يخفي على أحد أنها ذات سحر خاص كما يقرر تشايكوفسكي نفسه ، والعمل الإبداعي في مجال الموسيقى شأنه شأن عملية الإبداع في باقي الفنون والعلوم هو شيء أشبه بالسحر، حيث يتم تحويل المادي إلى لا مادي (روحي)، وحيث يتم خلق

شيء من العدم، وإذا ما كانت الإرادة الإلهية تقول للشيء "كن فيكـــون" فقـــد نصب الله من الإنسان خليفة له في أرضه وأعطاه بعـــض ســره، وعلّمـــه الأسماء كلها، وجعله قادراً على أن يبدع في حدود إنسانيته، وهـــذا الإبـــداع الإنساني الذي يمارسه هو ما يجعله مستحقاً لخلافة الله على هذه الأرض.

والإبداع الذي شبهه المبدع بالسحر، هو أمر أنبل مـــن الســـحر، لأن الساحر يخدع الناس بما يفعل، أي أنه لا يبدع حقيقة، ولكنـــه يضلـــل قـــوى الإدراك عند المتلقي، أما المبدع، خاصة في مجال الفن، فهدفه هـــو تحقيـــق المستحيل الذي لا يوجد في الطبيعة. وعلى الرغم من أن هناك من يقـــول أن الفن هو محاكاة للطبيعة، إلا أن منظورنا للعملية الإبداعية يدعونا إلى القـــول بأن الإبداع هو تجاوز لتقليد أو محاكاة ما في الطبيعة. وإذا ما جئنـــا إلـــى الموسيقى، و هي خلق جديد لأصوات غير مقلدة، لأدركنا أننـــا لـــم نجـــاوز الصواب، وأن الخلق الموسيقي هو فعل يتجاوز السحر، وهو أيضاً يتجاوز ما درج الباحثون المفكرون على القول بأنه محاكاة للطبيعة. أنه إبداع حقيقي أي خلق على غير مثال، وهذا هو سر السحر التذوقي أو التـــأثيري للموســـيقى، وهذا هو ما أشار إليه تشايكوفسكي عندما دعانا إلى عدم تصديق هؤلاء الذين يحاولون خداعنا بقولهم أن التأليف الموسيقي هو مجرد تدريب بارد للعقـــل، وهو يشير إلى "الموسيقى المبدعة" بأنها هي تلك التي تحرك نفوسنا وتلامس أرواحنا لأنها قادمة من عالم آخر غير عالم التقليد والبرودة العقلية والتفكـــير الروتيني. أنها خلق دافئ معانق لرغباتنا وميولنا وأذواقنا ومن ثم يكتب لـــها الخلود.

المراجـــــع

١) آمال صادق (١٩٩٤) بحوث ودراسات في سيكولوجية الموسيقى والتربية الموسيقية، . مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة.

٢) أنور الشرقاوي (١٩٩٩) الابتكار وتطبيقاتـــــه، الجـــزء الأول ، مكتبـــة الانجلو المصرية، القاهرة.

٣) شاكر عبدالحميد (١٩٨٧) العملية الابداعية في فـــــن التصويـــر، عـــالم المعرفة، الكويت .

٤) مصري حنورة (١٩٧٩) الأسس النفسية للإبداع الفني في الرواية، الهيئة العامة للكتاب، القاهـــرة.

٥) مصري حنورة (١٩٨٥) سيكولوجية التذوق الفنى، دار المعارف، القاهرة.

٦) مصري حنورة (١٩٨٦) الأسس النفسية للإبــــداع الفنـــي فـــي الشـــعر المسرحي ، الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة.

٧) مصري حنورة (١٩٩٠) الأسس النفسية للإبداع الفني في المسرحية، دار المعارف ، القاهرة.

٨) مصري حنورة (١٩٩٧) الإبداع من منظور تكاملى،مكتبة الأنجلو المصرية

٩) مصري حنورة (١٩٩٨) علم نفس الأدب، دار غريب ، القاهرة.

١٠) مصطفى سويف (١٩٧٠) الأسس النفسية للإبداع النفســـي فـــي الشـــعر خاصة ، دار المعارف ، القاهرة.

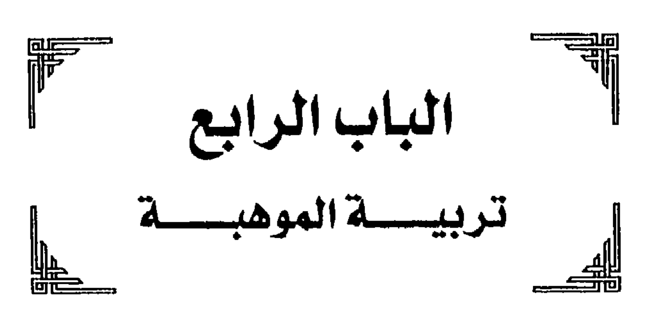
11- Allport, G.W. (1961) *Patterns and Growth in Personality*, Holt Rinehart, New York

12- Barron, F.; Montouri, A and Barron, A. (1997) Creators on Creacing, Putman Books, New York.

13- Cuilford, G.P. (1979) *Cognitive Psychology*, Edits Publishers, Sandiego, California, U.S.A.

14- Tchaikovsky, Peter Ilich, (1997) Composing a Symphony (In: Barron etal. 1997 PP: 180-183).

15- Reber, A.S, (1995) *Dictionary of Psychology*, Penguin Boods, London, New York.



الباب الرابع

تربيـــة الموهبـــة

الفصل السادس عشر: تربية الموهبة الفنية من منظور تكاملى.


Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

الفصل السادس عشر

تربية الموهبة الفنية

من منظور تكاملى

١- مقدمـــــة: قضايا ومسلمات

يحتل الإنسان، في أي مستوى من مستويات نشاطه، موقعاً بين مواقع أخري على العديد من الصفات أو المتعلقات، فهو يحصل على درجة معينـــة في نسبة الذكاء بين أفراد من نفس جنسه وعمره وبيئته، وهو يحصل كذلـــك على درجات متنوعة في القدرات الإبداعية في سياق ما أطلق عليه جيلفـورد نموذج بناء العقل (Guilford, 1979, P.18)، وهو في خصائص الشـــخصية لـــه بروفيله الخاص الذي يتميز به عن الأفراد الآخريـــن (حنـــورة، ١٩٩٨، ص ١٥٧، و Morey, 1992, P.157)، بمعنى أخر كل فرد إذا ما نظرنا إليه نظـــرة فارقة لوجدناه نسيجاً وحده، بمعنى أنه حالة متميزة لا تتشابه إطلاقاً مـــع أي حالة أخرى من الناس، ليس في خاصية واحدة فحسب ولكن في العديد مـــن الخصائص التي تميزه وتحدد وضعه الفريد.

ومع ذلك فإنه من المسلمات التي أصبحت أيضاً تؤخذ مأخذ البداهـــة أن هذا الإنسان هو عضو في جماعة تكوّن مع غيرها كيـــان مجتمـــع مـــا، والجماعة التي ينتمي إليها الفرد يشيع بين أفرادها خصائص عامة يتشـــابهون فيها تجاوزاً للخصوصية التي تميز كل فرد من أفراد الجماعة على حده، وما يقال عن التشابه بين أفراد الجماعة في مستوى ما من المستويات يقال أيضـــاً

عن التشابه المفترض بين أفراد الجماعة الأكبر، تجاوزا لما بين الجماعات بعضها والبعض الآخر من فروق، ولما بين الأفراد حتى داخل الجماعة الواحدة من تمايز واختلاف. هذه المسلمات معروفة للجميع ولكننا فقط نقدمها بين يدي هذا الحديث لكي تكون منطلقا لنا في تقديم التصور التكاملي المقترح لرعاية الموهبة عند الأطفال.

والسؤال الذي يطرح نفسه هو:

هل نحن بالضرورة محتاجون إلى أن نفرد مساحة خاصة من جهودنا نوجهها لرعاية قطاع دون آخر من الأطفال؟ وأي نوعية من الأطفال يجب أن نبدأ بها؟ وأي نوع من الرعاية علينا أن نقدمه لهؤلاء الأطفال؟. لقد أشار مارفين شو إلى أن الدراسات التي اهتمت بتقديم الرعاية المفردة من خلال التجميع على أساس القدرات العقلية (الذكاء العام) أسفرت عن نتائج يمكن اعتبارها بشكل ما نتائج سلبية، ضمن اتجاهها العام (شو ١٩٩٦ ص ٤٠٠ - ٤٠٢).

والتفسير الذي يمكن أن يقدم هنا هو أن التباين والتنوع، وليس التماثل والتشابه، هو الذي يمكن أن يستثير درجة أو أخرى من درجات المنافسة والتفاعل والرغبة في الإنجاز. خاصة وأن الطلاب المتفوقين يهتمون بأن يظلوا متفوقين، ويستمدون من تقدير الآخرين لتفوقهم حافزا لاستمرارهم ودافعيتهم للإنجاز. وعندما تتضاءل الفروق بين أفراد جماعة منهم فربما ينتج عن التكافؤ في المقدرة إحساس بالعجز عن التفوق (أو العجز عن التفوق على التفوق) وهو ما يقودهم في نهاية المطاف إلى الكف عن محاولة التجاوز لزملائهم الذين يتساوون معهم في نفس المقدرة والكفاءة. هذا أحد التفسيرات الممكن تقديمها لعمليات الكف التي تكبح إرادة المتفوقين وتقعدهم عن التفوق، وهناك بالطبع تفسيرات أخرى كان تكون طبيعة النشاط موضع الاهتمام مما تهتم به اختبارات الذكاء والتي تتعامل مع التفكير في نسق مغلق (Guilford,

1979, P. 110) مما يكف الرغبة في التفوق والتحدي، ومن المحتمل أن يكــون عدم تقديم برامج مناسبة مما يفقدهم الرغبة في البحث عن الجديد والسعي إلى التجاوز، وربما تكون طرق التدريس هى المسئولة عن هذا التدهــور الــذي يصيب التلاميذ المتفوقين، أو ربما يكون المناخ الاجتماعي المفتعل في تلــك المدارس أو الفصول عاملاً مسئولاً عن الملل وتدهور الدافعية. هــذه كلــها تفسيرات ممكنة، وهو الأمر الذي دعا كثيراً من الباحثين في مجــال رعايــة الموهبة والتفوق إلى البحث عن بدائل.

من ناحية أخرى أورد مارفين شو إشارات إلى أن هنــاك دراســات أخرى أجراها تورانس وغيره كشفت عن اتجاه آخر في رعاية التفوق هــو تفريد الرعاية على أساس التفوق في الأنشطة الإبداعية، حيث ظــهر -مــن الدراسات التي اهتمت بتقديم الرعاية إلى الأفراد المتفوقين إبداعياً (النشــاط الذهني أو السلوكي..إلخ) الذي يتعامل مع الأداء في نسق مفتوح أو ما يعرف باسم التفكير التباعدي Divergent Thinking – حدوث نمو وارتقاء للقــدرات أو الاستعدادات التي تم تدريبــها لديــهم. (شــو ، ١٩٩٦ ص ص ٤٠٩-٤١١ (Guilford, 1979, P. 185

وعلى الرغم من وضوح النتــائج التــي عرضــها شــو وجيلفــورد وغيرهما، سواء في مجال رعاية الأطفال المتفوقين في نسبة الذكاء العــام أو المتفوقين فــي القــدرات الإبداعيــة أو الموهوبيــن فــي مــهارة فنيــة أو علمية ..إلخ ، إلا أن هناك العديد من الإشكاليات المثارة حول تلك النتــائج. فما هي المعايير التي تم على أساسها عزل هؤلاء الطلاب باســتثناء متغــير الذكاء أو الإبداع؟

- هل وضع المستوى الاقتصادي لأسرة الطفل في الاعتبار؟
- هل تم وضع أسلوب التدريس في الاعتبار؟

- هل وضع المستوى التعليمي في الاعتبار؟
- هل تم تحديد الخصائص الشخصية والدافعية لهم ولزملائهم؟
- هل تم إعداد معلميهم إعداداً جيداً بما يتناسب مع المهام التي عليهم أن ينهضوا بها؟
- هل تم إعداد البرامج الخاصة التي تتفاعل مع أنماط التفوق وأبعاده؟

كل هذه وغيرها من أسئلة تطرح أمامنا العديد من الإشكاليات التي تظل بحاجة إلى أن نتعامل معها بحذر واحتياط. وعلى سبيل المثال فإن قضية تحديد من هو الطفل الموهوب (أو المتفوق عموماً) ما زالت موضع خلاف، وقد أشارت إيلين وينر (Winner, 1996, P.2) إلى هذه القضية، حين تساءلت عمن هو الطفل الموهوب (Gifted Child) :

- هل هو الطفل المرتفع في نسبة الذكاء؟
- أم هو الطفل المتفوق في القدرات الإبداعية؟
- أم هو الطفل المتفوق في التحصيل الدراسي؟
- أم هو الطفل صاحب الموهبة، أي المتميز (أو المتفوق) في نشاط من الأنشطة الأدبية والفنية كالرسم أو الموسيقى أو نظم الشعر ..إلخ؟

وعلى الرغم من أن الباحثة تقرر بمنتهى الحسم أن الطفل الموهوب هو الطفل المبدع (creative Child) (c صغيرة) وهو من الذين يملكون مهارات واستعدادات متفوقة مقارنة بغيره في نفس عمره، ولكن مع ذلك ما زالت هناك إشكاليات وعلامات استفهام حول هذه القضية. فالطفل المرتفع في نسبة الذكاء مثلا يمكن أن يوصف بالتفوق العقلي ويمكن ألا يكون كذلك، وكثيرون هم الأطفال الذين يحصلون على نسب مرتفعة في الذكاء ولكنهم لسبب أو لآخر لا يصنفون في عداد المتفوقين.

أما عن التفوق في التحصيل الدراسي، (ويفترض أنه مرتبط بـالتفوق في نسبة الذكاء) فقد ثبت أن جميع الأذكياء ليسوا بالضرورة علـى درجـة عالية من التحصيل الدراسي، كما أن جميع المتفوقين في التحصيل الدراسـي ليسوا بالضرورة من فائقي الذكاء، حيث أثبتت دراسات متعددة أن الدافعيـة كثيراً ما تلعب دوراً بارزاً في عملية التحصيل، هذا بالإضافة إلـى عوامـل أخرى كثيرة منها المساعدات الاجتماعية التي يحصل عليـها التلميـذ مـن الأسرة أو من المدرسين الخصوصيين أو من خلال مـدرس متمـيز (فـي الفصل) يمنح تلاميذه كلهم رعاية خاصة، أو ربما لسبب أو لأخر، يخص بها عدداً محدوداً من التلاميذ، وهو الأمر الذي يمكن أن يميز أداء هؤلاء التلاميذ الذين يتلقون الرعاية الخاصة دون سائر زملائهم الذين قد يكونـون أطفـالاً أكثر ذكاء. (Passaw, 1985) .

ومن الواضح أن الآراء غير متفقة على من هو الطفل الموهـوب أو من هو الطفل المتفوق، ومن هنا فقد أصبح واضحـاً وبالتبعيـة أن معظـم المنطلقات التي أيدت أو عارضت الرعاية الخاصة للمتفوقيـن والموهوبيـن تعاملت مع الموضوع من زوايا متنوعة ومعظمها وجهات نظر لا يمكـن أن تكون معبرة وبدقة عن واقع الحال أو مضمون القضية، مما يدفع بنـا إلـى التساؤل عما إذا كان جميع الذين يتحدثون عن التفوق يتحدثون لغة واحـدة؟ وأياً ما كانت الإجابة فما هي إذن الأبعاد التي علينا أن نأخذ بها، أو نضعـها في الإعتبار، ونحن نتعامل مع قضية رعاية قطاع المتميزين من المتفوقيـن والموهوبين؟

للإجابة على هذا السؤال نعود مرة أخرى إلى ما سبق وطرحناه فـي بداية الحديث، وهو تعدد الزوايا التي تحدد خصائص الطفل المتفوق، فـهناك زاوية الذكاء العام وهناك زاوية القدرات الإبداعية والمواهب الخاصة وهنـاك زاوية التفضيل الجمالي، وهناك زاوية الدافعية والاستغراق في العمل، وهناك

زاوية الميول والقيم، وغير ذلك من أبعاد وجدانية، ثم هناك بعد ذلك البيئة بكل مفرداتها: المناهج الدراسية والمعلمين والإدارة المدرسية وجماعات الأقران والأسرة وما بها من متغيرات، والبيئة غير الأسرية وغير المدرسية بكل ما فيها من معطيات مثل النوادي والجماعات الخاصة ومكونات الرأي العام والإعلام والاتصال والترفيه والثقافة .. إلخ. ثم بعد ذلك هناك البيئة الأوسع والمناخ السياسي والاجتماعي السائد في المجتمع ومدى ما يتيحه هذا المناخ من مستوى أو آخر من مستويات الحرية والديمقراطية والتحفيز للتفوق أو التخويف من الانطلاق والمغامرة وارتياد المجهول.

إن أي محاولة لوضع برنامج أو تصور يهدف إلى رعاية تلك الفئة (أو الفئات) من المتميزين غير مضمونة النتائج إذا لم ننظر إلى الأمر نظرة تتسم بالموضوعية والتي لا بد أن تكون في الأساس نظرة تكاملية، والتكامل في تقديرنا لا يعني مجرد الجمع البسيط لجزئيات المجال لتصبح كلا، ولا تعني أيضا حشد متغيرات متنوعة تشكل فيما بينها شكلا من أشكال التكامل بحيث يتم سد جوانب النقص بوحدات تضاف آليا إلى باقي أجزاء البناء. لقد وضعت مقاييس ومعايير وبذلت جهود مكثفة بداية من سنة ١٩٢٠ (Winner, 1996. P3) لتحديد وتمييز الطفل الموهوب Gifted Child، ومن ذلك ما أرتاه رينزولي من ضرورة توفر ثلاثة أبعاد هي قدرة عقلية فوق المتوسط، واستغراق في العمل والتزام به، وإبداع. وهناك آخرون رأوا ضرورة توفر (٥) أبعاد هي قدرات عقلية متفوقة وقدرات خاصة متميزة وشخصية متفردة بالقوة والثقة وبيئة محفزة وفرصة مواتية (Passaw, 1985). وغني عن الذكر أن مثل هذه المحاولات والاجتهادات تفتقد إلى النظرة التكاملية المنظومية في النظر إلى مشكلة الموهبة والنبوغ والإبداع.

إن المنحى التكاملي -من وجهة نظرنا- يعني الاعتداد بالعوامل التي ثبت بالخبرة والتجربة والممارسة أنها تشكل وضعا طبيعيا لمنظومة التفوق

ورعاية الموهبة، مما سوف نعرض له في موضع تال من هذه الدراسة، وهو المنحى الذي ثبت عبر العديد من الممارسات أنه أكفأ أسلوب يمكن اللجوء إليه تجاوزا لكل المشكلات وأوجه القصور التي شابت التجارب التي تعاملت مع الموضوع من زوايا محدودة أو من منطلقات متعسفة. وعلى سبيل المثال فقد أشارت الدراسات المتنوعة، كما أشرنا من قبل، إلى أن العزل (أو التجميع) على أساس القدرة العقلية العامة قد يكون مضرا، أما العزل (أو التجميع) من أجل التدريب على أساس الإبداع فقد يكون مناسبا، ولكننا مع ذلك لا نستطيع أن نزعم أن هذا النوع من العزل التدريسي (على أساس تنمية القدرات الإبداعية) هو الأسلوب الأنسب لرعاية التفوق والموهبة، خاصة وأنه قد ثبت أن تنمية هذه الخصائص قد يحقق نموا أو ارتقاء فعليا في الأبعاد التي تمت رعايتها، ولكن هناك جوانب أخرى لا تقل أهمية عن تنمية القدرات الإبداعية، بل من المفترض أنها مكملة لها، منها خصائص الشخصية والدافعية والتذوق الجمالي وغيرها، وذلك من منطلق تكاملية السلوك ووجود مسارات للتفاعل بين مختلف أبعاده (حنورة ١٩٧٩؛ ١٩٨٥؛ ١٩٨٦؛ ١٩٩٠؛ ١٩٩٤؛ ١٩٩٧، ١٩٩٨ أ ، ب؛ ١٩٩٩)، ومع ذلك فإننا نرى أن تنمية الإبداع (أو الاستعدادات الإبداعية) تتطلب بالفعل نوعا من التفريد أي توجيه الخدمة النفسية والاجتماعية والتربوية المناسبة من أجل تنمية الاستعدادات الإبداعية لدى المتفوقين، ولكن ذلك إن حدث، دون أن نضع في الاعتبار الاهتمام بباقي جوانب السلوك، فإنه يؤدي بالتأكيد إلى الحصول على نتائج قاصرة. ومهما قيل من نمو القدرات الإبداعية نتيجة الرعاية الجزئية لها فسوف تظل هذه القدرات مجرد قطاع في السلوك، وقد يكون هو أهم قطاعاته. ولكن لماذا نهتم بتفريد الرعاية للطفل الموهوب؟ ربما يكون من الضروري تأكيد وجود عدد من الحقائق متعلقة بأهمية هذا التفريد من أبرزها:

١- يتميز الأطفال الموهوبون عادة بحساسية انفعالية مرتفعة، ويتميزون كذلك بدرجات مرتفعة من الاستعدادات الإبداعية، من قبيل الأصالة في الفكر والسلوك (بمعنى الندرة والتفرد) وأطفال بهاتين الخاصتين قد لا يلقون ترحيبا في كثير من الأحيان سواء من زملائهم وأقرانهم أو من مدرسيهم أو حتى من آبائهم، وليس المطلوب بالطبع هو عزلهم بما لهم من تفرد (وشذوذ) لتنمية هذا التفرد والشذوذ في اتجاه تعميق المباينة والمفارقة للجماعة، بل أن المطلوب هو تنمية الجوانب الإيجابية من تفردهم في إطار تنمية متكاملة لأبعاد أخرى من قبيل المرونة Flexibility وهى في أحد جوانبها تعني القدرة على التكيف مع المواقف الجديدة، والقدرة على إصدار استجابات تتسم بالملاءمة والمناسبة لمقتضى الحال، وتعني أيضا عدم التصلب أمام المشكلات والنفاذ إلى الحلول من زوايا جديدة، وهذه المقدرة يمكن أن تساهم في تجاوز الشذوذ المفترض بسبب ارتفاع الاستعداد لدى الطفل في الأصالة والحساسية الانفعالية وفي الإحساس بالمشكلات بما يستدعيه ذلك من نقد ورفض واحتجاج وتصادم أحيانا.

٢- أن هؤلاء التلاميذ لديهم مهارات ومواهب غير موجودة عند أقرانهم العاديين، وبالتالي فإن تقديم الرعاية لهم لتنمية هذه المواهب أمر يقتضيه حسن استثمار الوقت والجهد وحسن توجيه لإمكانيات التلميذ، بدلا من تركها لكي تهدر أو تذوب أو تتلاشى في مناخ الرعاية الموحدة لجميع التلاميذ في تعريضهم لخبرات تربوية واحدة دون اهتمام بالاحتياجات الخاصة لكل فئة من الفئات.

٣- هناك أيضا المعلم المتخصص في مجال رعاية الفئات الخاصة (وبخاصة فئة الموهوبين) بما يحتاج إليه من إعداد، وبما هو مطلوب أن يتوفر فيه من خصائص معينة، هذا الشخص سواء كان مدرسا أو

مدربا أو راعيا (أو منتور)، يحتاج بالفعل إلى أن يوجه خدماته لمن يحتاجها، وليس من المعقول أن يتلقى التلميذ الخبرات التعليمية من معلمين لم يعدوا أساسا لتقديم مثل هذا النوع من الخدمات، وليس من المنطقي أيضا إعداد جميع المعلمين وإمدادهم بمثل تلك الخبرات المطلوبة فقط لنوعيات معينة من الطلاب ذوي الاحتياجات الخاصة، حيث أن هذا في الواقع يعتبر هدرا للجهد والطاقة والنفقات بدون مبرر.

بعد هذه المقدمة التي عرضنا فيها لقضية رعاية وتربية الموهبة سنتناول في الأجزاء التالية بالدراسة عددا من المحاور عن:

أ- التعرف على الطفل الموهوب

ب- خصائص التصور التكاملي.

ج- تفعيل وبرمجة التصور التكاملي .

د- خاتمة في فلسفة التصور التكاملي.

٢ - من هو الطفل الموهوب Gifted Child

درج الباحثون فيما تقرر إيلين وينر (Winner, 1996, P. 3) على أن يصفوا الأطفال الموهوبين Gifted Children بأنهم أطفال مبدعون Creative Children وتضع وينر في سياق حديثها تمييزا بين المبدعين Creative Persons بحرف (C كبير) للذين يحققون إنجازا انقلابيا في المساحة السلوكية الإبداعية التي يتفوقون فيها، والمبدعين creative بحرف (c) صغير الذين لديهم إمكانيات واستعدادات إبداعية ومواهب تتناسب وتتمشى مع أعمارهم.

من ناحية أخرى ترى الباحثة أن الطفل الموهوب ليس مجرد طفل متفوق في الذكاء أو التحصيل الدراسي في اللغة أو الرياضيات أو غير ذلك من تخصصات، فالتحصيل الدراسي قد يتحقق التفوق فيه لأسباب ليست كلها

داخله في إطار النشاط العقلي، بل هناك الكثير مما يساهم في هذا التفوق مثل الرعاية الأسرية وأسلوب التدريس واستثارة الدافعية والتفرغ والانشغال بموضوع الدرس والمناخ الاجتماعي المحفز (أو المعوق) كلها جوانب تساهم في التفوق الدراسي، ولكنها قد لا تصنع طفلا موهوبا.

وتوحد وينر في الاستخدام بين كلمة موهوب Talented ونابغة Gifted على خلاف من يذهبون إلى أن الموهوب Talented هو المتميز في مهارة أو صفة معينة خاصة في مجال الفنون والآداب، في مقابل النابغة Gifted الذي يرى البعض أنه متفوق تحصيليا. فهي ترى أن الكلمتين (Gift & Talent) تشيران إلى معنى واحد هو الموهبة Gift أو Giftedness بشرط توفر ثلاثة شروط هي:

١- المخاطرة أو المبادأة Precocity

٢- المثابرة والإصرار Insistence

٣- الولع بالتسيد Rage to Master

والشروط الثلاثة التي تطرحها إيلين وينر كشروط للموهبة هي في التحليل البسيط شروط وجدانية أو لنقل أنها تنتمي إلى مجال الدافعية، فالمخاطر أو المبادئ شخص يتميز بأنه لا ينتظر حتى تتحدد له المهام أو الوظائف أو الأعمال التي ينبغي عليه إنجازها، بل أنه يسعى دائما إلى أن يكون في المقدمة لكي يحوز قصب السبق. فهو لا يرضى بأن يكون فردا بين آحاد متماثلين. إنه إذن لديه إحساس بأنه متفوق وأن عليه أن يمارس تفوقه، أو يحافظ عليه على الأقل، وأن عليه أن يدافع عن هذا التفوق من خلال استمرار التفوق والمبادأة، كذلك فإن هذا الشخص ليس مجرد مخاطر يريد أن يبدأ العمل مثل غيره، بل أنه دائما في قلب الأداء، ماض دائما في المنافسة على مركز الصدارة، يسعى وباستمرار إلى أن يكون في المقدمة ويصر على أن يحقق إنجازا أفضل بالنسبة له وبالنسبة للآخرين. وكما هو واضح فإن

تحليل مصطلح المثابرة أو الإصرار Insistence يعني في الأساس استمرار طاقة الدفع مستمرة ، مما يضمن له الاستمرار في مركز الصدارة. والشرط الثالث الذي تطرحه إيلين وينر هو ما تسميه الولع بالتسيد Rage to Master ، والولع بالتسيد أو التمكن يشير إلى ما يمكن أن نطلق عليه (دافعية الإنجاز المتفوق) وليس مجرد (دافعية الإنجاز) أو (دافعية التفوق)، فالدافعية إلى الإنجاز قد تقتصر على مجرد تحقيق هدف عادي يمكن أن يحققه أي إنسان، كذلك فإن دافعية التفوق قد تعني مجرد السعي من أجل الوصول إلى مركز الصدارة دون الحرص على الاستمرار في احتلال هذا المركز، أما (دافعية الإنجاز للتفوق) فهي تشير إلى كلا الأمرين، أي السعي إلى تحقيق الهدف وهو ليس هدفا عاديا، بل هدفا متفوقا، ثم بعد ذلك أو في نفس الوقت المحافظة على المستوى المتفوق من الإنجاز الذي حققه الفرد.

وبالنظر إلى هذه الجوانب الثلاث التي تضعها إيلين وينر كشروط مطلوبة للموهبة، نلاحظ أنها شروط ضرورية ولكنها ليست كافية للموهبة، ومرة أخرى نرانا عدنا إلى البداية وهى ضرورة توفر الظروف والخصائص والاستعدادات والمهارات التي أشارت إليها الدراسات والاتجاهات المختلفة بصرف النظر عن مدى تركيز كل اتجاه على بعد أو آخر، وأن ما ينبغي توفره هو الخصائص (المعرفية) التي تكملها خصائص أخرى (جمالية تعبيرية) وهاتان الفئتان هما الفئتان اللتان تعملان بمثابة الشروط المحورية لنشوء الموهبة. أما الشروط الثلاثة التي قدمتها وينر ، فيمكن أن تضاف إليها شروط أخرى اجتماعية (بيئية وأسرية وتدريسية وإعلامية وغيرها) لكي تكون بمثابة الشروط المعززة والتي بدونها لا تكتمل منظومة التفوق التي أشرنا إليها في عدد من الدراسات باعتبارها المنظومة التكاملية. وتشير منظومة التفوق إلى التميز في عدد من الخصائص نوجزها ، إستخلاصا من الدراسات والنتائج المتراكمة لدينا ولدى غيرنا، فيما يلي:

أ- تفوق في نسبة الذكاء (على الأقل امتلاك نسبة ذكاء فوق المتوسط).

ب- تفوق في الاستعدادات الإبداعية (ممن يقعون ضمن الربيع الأعلى)

ج- امتلاك موهبة أو خاصية متميزة في أحد مجالات الفنون أو الآداب أو العلوم أو أي مهارة خاصة كالشطرنج أو الألعاب الرياضية أو غيرها.

د- تميز بحس جمالي متفوق.

هـ- توافق اجتماعي مناسب.

و- توافق شخصي ملائم.

ز- امتلاك درجة عالية من الدافعية للإنجاز المتفوق.

ح- تمتع بنظام قيمي دينامي مستقبلي.

وحين ننظر في هذه الأبعاد المستخلصة مما تراكم من دراسات للموهبة والتفوق على مدى السنين منذ سنة ١٩٢٠ منذ بدأ تيرمان دراسته الطولية عن النبوغ والتفوق فإنه يمكن تصنيفها في أربعة أبعاد أساسية هي:

أ- البعد المعرفي

ب- البعد المزاجي والوجداني

ج- البعد الجمالي التعبيري

د- البعد الثقافي والاجتماعي والبيئي.

ويلاحظ أننا لم نركز هنا على البعد البيولوجي لارتكان معظم هذه الأبعاد إلى الخصائص البيولوجية والفيسيولوجية للفرد مما ليس موضع اهتمام الدراسة الحالية، فما يعنينا هو التركيز على الخصائص النفسية والاجتماعية والتربوية مع الإقرار كما يقرر جيلفورد وغيره من الباحثين بأن طبيعة الذكاء أو الموهبة تعتمد على أصول وراثية بيئية تتراوح ما بين ٦٠ إلى ٨٠% (Guilford, 1977, P. 182) ولكن المهم هو ما يحدث بعد يعد الوراثة

(التي تترجم عن نفسها في استعدادات بيولوجية) من رعاية أو إهمال، فمع الرعاية تتحول الموهبة الممكنة إلى تفوق واقعي متحقق، ومع الإهمال تذبل وتموت. عموما، فإن اهتمامنا الحالي هو بالأبعاد النفسية كما تكشف عن نفسها في سلوك الأفراد وتكون قابلة للملاحظة والقياس.

وبإيجاز يمكن القول أن الأبعاد المشار إليها من قبل هي استعدادات أو إمكانيات تعمل بمثابة نقطة البداية في منظومة التفوق، وهذا معناه ببساطة ضرورة امتلاك موهبة أو خصائص إبداعية متميزة مع تميز في نسبة الذكاء بدرجة تزيد على المتوسط. وكما هو ملاحظ فإن التفوق لا يشير فحسب إلى تفوق عنصر واحد في مجال الدراسة أو نسبة الذكاء أو حتى الإبداع أو الموهبة، ولكن لا بد من النظر إلى الأمر نظرة تكاملية من خلال الفكر المنظومي، ليس فحسب من أجل هدف التصنيف إلى متفوقين وغير متفوقين، ولكن من أجل التخطيط للرعاية التكاملية، الموجهة إلى رعاية التفوق وتنمية الموهبة على أسس واقعية، تعتمد على المدخل البروفيلي للخصائص الذهنية والذي يتبناه جمهرة الباحثين منذ أن أشار إليه جيلفورد في دراساته المختلفة (Guilford, 1977, P. 154).

٢ - خصائص التصور التكاملي في رعاية الموهبة والتفوق

هناك العديد من المداخلات تشير إليها إيلين وينر حول دور كل من المدرسة العادية والأسرة والبرامج الخاصة سواء عن طريق فصول متخصصة أو من خلال تقديمها بواسطة الأسرة للطفل، أو من خلال إنشاء مدارس كاملة خاصة لرعاية الأطفال الموهوبين. وتصل وينر إلى صياغة عدد من الإستخلاصات حول عدم كفاءة النظام العادي في التعليم النظامي لمواجهة متطلبات الرعاية الفعالة للموهبة على النحو التالي:

١- المدارس العادية لديها معايير منخفضة Low Standards.

٢- المعايير المنخفضة تقود إلى تحصيل متدني Under Achievement.
٣- يجد الأطفال المتفوقون (أكاديميا وفي مجال الفنون والآداب والموسيقى) أن المدارس (النظامية العادية) تلعب دورا محدود الأهمية (أو لا تلعب أي دور على الإطلاق) في ترقية مواهبهم.
٤- يعاني الأطفال الموهوبون المنتمون إلى الأوساط المحرومة Disadvantaged Backgrounds من نقص البرامج الإنمائية الخاصة.

وقد اتضح من دراسة التحليل البعدي الذي قام بها جيمس وستيري كوليك (Winner, 1996, P. 260) أن التلاميذ قد حققوا تقدما أفضل عند عزلهم على أساس القدرات Grouping Abilities، وتلاحظ وينر أن هذه الدراسات تعاملت فقط مع الموهوبين (من متوسطي الموهبة)، ولكنها لم تتعامل مع الموهوبين من مرتفعي الموهبة (نفس المرجع نفس الصفحة) أما في برامج الإثراء الجزئي المعتمدة على سحب المتفوقين من فصولهم العادية Pull-out Programs فإن الفئات المسحوبة منهم تستفيد من تلك البرامج، ولكن الفائدة ليست بالدرجة الفائقة، ومن ناحية أخرى فإن الطلبة العاديين يمكن أن يتضرروا من برامج الإثراء التي تقدم لهؤلاء الطلبة الموهوبين في تلك الفصول الخاصة التي يسحب إليها هؤلاء المتعلمون المتميزون (Ibid, P.262).

وقد قارن تيرمان الطلبة المتميزين الذين تم تسريعهم Accelerated بغيرهم من الموهوبين الذين لم يسرعوا فوجد أن الذين تم تسريعهم، أي ترفيع مستواهم في الإلحاق بالفصول الأعلى من سنهم، قد حققوا إنجازات أفضل من نظرائهم المتفوقين الذين لم يتم تسريعهم Terman and Oden, 1947، ولكن هناك اعتراضات على هذا الإجراء تتمثل في الضرر الذي يمكن أن يحيق بالنمو الاجتماعي والوجداني للطفل، لأنه تجاوز العمر المفترض أن يعيشه بين زملائه وأقرانه وتوقعات أسرته (Winner, 1996, P. 268).

وتذكر وينر أن هناك حلا أخر فوريا وهو افتتاح مـــدارس بكاملـــها لرعاية الموهوبين (Ibid,268) ولكن هناك اعتراضات على أساس أن المدرس سيواجه مشكلات متعددة تخص التفـــرد والتمـــيز لـــدى هـــؤلاء التلاميـــذ الموهوبين، كما أن الطفل في هذا المستوى المتجانس يمكن أن يفقد مصـــدرا مهما للاستثارة من خلال التباين المفتقد.

وقد دلت بعض دراسات التحليـــل البعـــدي Meta Analysis علـــى أن الأطفال الموهوبين قد حققوا القليل من خلال عزلهم في فصول خاصة. وهـــو ما يطرح بديلا أخرَ يذهب إلى الإبقاء على التلاميذ الموهوبيـــن فـــي نفـــس فصولهم مع إعطائهم برامج خاصة تقدم إما في نفس الحصص العادية أو في حصص أخرى إضافية أو مستقطعة من الحصـــص العاديـــة ; Willis, 1995 Brown etal; 1995; Westberg, 1993 ولكن من عيوب تعليم الموهوبيـــن داخـــل فصولهم العادية الحاجة إلى مدرس مدرب تدريبا خاصا على تقديـــم أنمـــاط متباينة من البرامج الدراسية لنفس تلاميذ الصف الواحد، بما في ذلـــك مـــن احتمال حدوث غيرة أو ضياع للوقت على التلاميذ الأقل موهبة. إذن ما هـــو الحل ؟ ما دامت كل هذه المحاولات لها عيوبها، سواء الفصول الخاصـــة أو المدارس المستقلة أو البرامج الخاصة للموهوبين في نفس فصولهم؟ الحل فيما ترى ايلين وينر هو الفصول ذات البرامج الإثرائية بعد الظهر، وفـــي هـــذه الحالة يتم تقديم برامج إثرائية (Winner, 1996, PP. 234-277) متخصصة فـــي الرياضيات والعلوم واللغة والمواد الاجتماعية، للتلاميذ المتفوقين، بما تضمنه من مواجهة متطلبات رعاية التفوق، وحتى لا يترك الطفل الموهـــوب بـــلا رعاية خاصة (وبما ينعكس بالسلب على موهبته أو تفوقه)، وفي نفس الوقـــت يعزل عن مصادر الاستثارة والتحفيز في الفصول العادية عنـــد عزلـــه فـــي مدارس أو في فصول خاصة بالمتفوقين، ولكن أي نوع من الرعاية وفـــي أي سياق؟

رأينا مما سبق أن رعاية التفوق والموهبة ليست مجرد رعاية للتحصيل الدراسي، ولا حتى رعاية القدرات الإبداعية، فلقد ثبت أن هذا النوع من الرعاية، كما أشارت إلى ذلك إيلين وينر وميرفين شو وغيرهما، ذو أثر محدود في بناء كيان سيكولوجي متكامل لدى الطفل المتفوق أو الموهوب. إن الطفل المتفوق (والموهوب) يحتاج إلى أن نتيح له الفرصة لكي ينمو نموا متكاملا في المجالات المعرفية والوجدانية والاجتماعية والجمالية التعبيرية. وقد أشار كثير من الباحثين العرب والأجانب إلى أن رعاية البعد العقلي وحده لا تتيح نموا فعالا للتفوق أو الموهبة. إن تدريب مهارات إبداعية معينة من أجل التجويد قد لا يخلق إلا شخصا متفوقا من الناحية (الحرفية) في مجال تفوقه، وهذا النوع من التفوق لا يتيح إبداعا أو ابتكارا، وغاية ما يتيحه هو التقليد والمحاكاة للنماذج الراقية من إبداعات الآخرين، وبالتالي فإن التنمية الحقيقية هي التي تتيح للشخص أن يكون لديه اتجاه إبداعي Creative Attitude كما يسميه ابراهام ماسلو (Maslow, 1968, 1963) وأن تكون لديه ذات مبدعة أي تتحقق فيها خصائص الإبداع كما يرى كارل روجرز وفرانك بارون (Rogers, 1972; Barron, 1997, P .13) ، بمعنى آخر، الشخصية المبدعة Creative Personality ليست مجرد استعدادات إبداعية فقط، ولكنها شخصية متكاملة، فيها الجوانب المعرفية وغير المعرفية المتكاملة في إطار بناء العقل الفعال الذي أشار إليه ج. ب. جليفورد (Guilford, 1979. P.154) وهو نفس ما أشارت إليه إيلين وينر (1996, P. 3) وما توصلنا إليه في دراساتنا المتتابعة عن عملية الإبداع (حنورة، ١٩٧٩ ، ١٩٨٦، ١٩٩٠، ١٩٩٤، ١٩٩٧ أ ، ب) بما يؤكد أن السلوك الإبداعي لا ينمو كجزئيات مستقلة في المجال المعرفي، كما أن الدافع إلى الإبداع لا ينمو بعيدا عن النمو المعرفي، وكل ذلك إذا حدث فرضا، فهو لا يغني عن النمو الجمالي، أي الاستعداد للتذوق الجمالي والانخراط في الأداء الإبداعي الجميل (والجمال هنا لا يخص فقط مجال الآداب أو الفنون) فقد اتضح عبر العديد

من الدراسات أن جميع المبدعين حتى في مجالات الهندسة والعلوم يحتاجون إلى التزود بحاسة جمالية تعبيرية متفوقة، وهم لا يعملون إلا من خلال رغبة ملحة في تحقيق النظام وانتزاعه من بين أكداس الفوضى واللانظام (حنورة ١٩٩٠ ص ٧٣، Barron, 1997, P.13).

من هنا فإن تنمية الموهبة ورعاية التفوق لا بد أن تضع في الاعتبار التصور التكاملي للرعاية، هذا بصرف النظر عن مسالة إفراد الرعاية أو استدماجها أو سحب المتفوقين من فصولهم، تلك الرعاية التي يمكن تصور أبعادها في الاهتمام بالجوانب التالية:

١- تنمية الدافعية وحب الاستطلاع والمخاطرة والاتجاهات والقيم الخاصة بالشخص، وذلك في اتجاه السعي إلى التفوق وامتلاك الموهبة الحقيقية.
٢- تنمية الشخصية في اتجاه بناء التكامل الذاتي والوعي الكوني وامتداد الهوية عبر الزمان من الماضي إلى الحاضر إلى المستقبل.
٣- إتاحة الفرصة لتنشئة اجتماعية إيجابية من حيث المشاركة الفعالة في الحياة الاجتماعية بما يتناسب مع المستوى العمري للموهوب وترسيخ قيم الانتماء للجماعة والأسرة والمجتمع والوطن والإنسانية على وجه العموم.
٤- تنمية الأبعاد المعرفية في جوانبها المختلفة سواء كانت مما يتعلق بالقدرات المنتمية إلى المجال التقريري Convergent Thinking أو تلك المنتمية إلى المجال التغييري Divergent Thinking.
٥- تنمية الذوق الجمالي عند الموهوبين بممارسة وتذوق العديد من الأنشطة الفنية والجمالية، والتدريب على الاستمتاع بها.

وعلى ذلك فإن نمو الإبداع وتفوق الموهبة لا يتم بمجرد توجيه الرعاية إلى استعدادات عقلية أو قدرات إبداعية ولا حتى إلى المواهب الخاصة لدى الأفراد، فقد تراكمت نتائج الدراسات كما رأينا لتشير إلى العديد

من الأمور ذات الإسهام النسبي في نمو الإبداع والتفوق والتي تمثلت في منظومة متفاعلة مع العناصر ذات العلاقات المتبادلة والتي يعرضها الشكل رقم (١٥-١) والذي يبرز منه أن هناك العديد من العناصر النفسية والبيئية والزمانية تساهم بشكل تفاعلي في بناء السلوك الإنساني، ويبرز الشكل أهمية الأمور التالية:

أ- توافر الظروف الاجتماعية المواتية لازدهار الإبداع ونمو الموهبة (المنظومة الاجتماعية الفرعية).

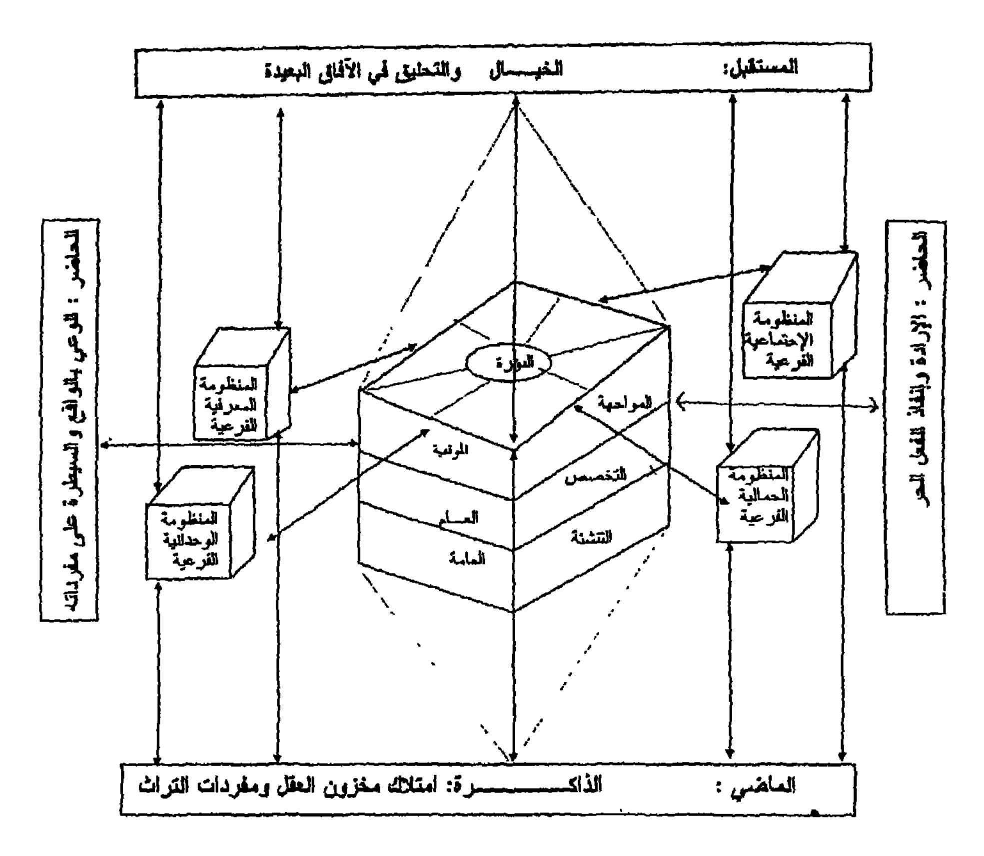
ب- بناء المناخ الوجداني الفعال (المنظومة الوجدانية الفرعية).

ج- تنمية الإحساس بالجمال والتذوق الفني (المنظومة الجمالية الفرعية).

د- تدريب الاستعدادات العقلية الإبداعية (المنظومة المعرفية الفرعية).

هـ- الانخراط في ممارسة وتنفيذ الأنشطة المنتمية إلى مجال تفوقهم كآلية للنمو من خلال الخبرة المكتسبة (التفاعل في مواقف المواجهة الفعلية "المنظومة الكلية") المتفاعلة مع المنظومات الفرعية الأربعة ومع متصل الوعي الزماني من الماضي إلى الحاضر إلى المستقبل استنادا إلى محتويات الذاكرة وتجاوبا مع مدركات الحاضر وتشوفا إلى آفاق المستقبل بما يصنع لحظة سحرية متبأورة في بؤرة مركزية للإرادة والوعي الذاتي والتحرك في اتجاه المستقبل.

وفيما يلي استعراض لهذه الأبعاد في إطار النموذج التكاملي لرعاية الموهوبين والمتفوقين:



المنظومة العامة للسلوك الفعال
المكونات والوظائف والرعاية والفعالية
شكل رقم (١-١٦)

أ- تهيئة البيئة الإجتماعية المناسبة لنمو الإبداع.

ليس شرطاً أن تكون البيئة بيئة محفزة أو إيجابية على طول الخط، وإن كان هذا أمراً مهماً وضرورياً لازدهار الإبداع وتفوق الموهبة، ولكن من ناحية أخرى اتضح أن المبدع يمكن أن ينبغ أيضاً في بيئة غير مستجيبة، ولكن من الأفضل طبعاً أن تكون البيئة مستجيبة ومستحثة، والتنشيط أو الإستحثاث Arousing قد يأتي بأي شكل من الأشكال، في شكل تحفيز واستمالة، أو في شكل تحدي واستثارة، أو كرد فعل تجاه الضغوط والمعاناة (حنورة ١٩٩٤ ص. ٣٣-٧٣).

إن البيئة الاجتماعية والظروف الثقافية السائدة ذات مردود عظيم الشأن على نمو الإبداع ورعاية المتفوقين، ومما لا شك فيه أنه أياً ما كانت خصائص البيئة الاجتماعية والثقافية فإنه من المرغوب فيه أن تكون بيئة لا تقاوم الإبداع ولا تقف في وجه الموهبة. فإذا أضيفت إلى ذلك الحاجة الاجتماعية للإبداع فقد أمسى الطريق مفتوحاً ومهيئاً أمام الاهتمام برعاية الموهوبين والمتفوقين، وإذا ما تم اختصار الطريق أمامهم بإتاحة الفرصة لهم للنمو والانطلاق، فمن المؤكد أن قدراً كبيراً من المعاناة المبذولة في مقاومة الضغوط والإحباطات قد تم اختزاله. ثم بعد ذلك إذا ما تفهمت البيئة احتياجها إلى الإبداع وحاجة المبدعين والموهوبين إلى الرعاية، فلم يعد ثمة شك في أن الطريق قد أصبح مفتوحاً ومهيئاً للانطلاق نحو ارتقاء الموهبة وازدهار الإبداع.

خلاصة القول أن المناخ الحر والتفهم الواعي والرعاية اللصيقة أمور ضرورية في بناء النموذج التكاملي لرعاية الإبداع، وعندما تضيق الحرية بالمبدعين وتزداد المعاناة وتتراكم الضغوط، فربما ينبغ مبدع أو آخر نشازاً في مناخ التضييق والمطاردة، ولكن المناخ كله سوف يؤدي إلى كف التسابق

والمنافسة وانهيار الإبداع والتفوق كظاهرة اجتماعية (Csikszentmihalyi, 1996, P. 127 - 147).

ولقد بدأ العالم يهيئ الظروف المواتية لازدهار الإبداع بشتى الوسائل ومختلف الأساليب من قبيل تخصيب أنظمة التعليم أو التثقيف أو الترفيه أو الإعلام بالمعطيات الإبداعية. وعلى سبيل المثال فقد بدأت أخيراً موجة من الاهتمام بظاهرة الرعاية المنتورية Mentorism كأسلوب يهتم باحتضان الموهوبين والمتفوقين من خلال رعاة Mentors لديهم خصائص ومهارات في رعاية الآخرين يعملون كآباء وكقادة وكرؤساء وكممولين وكأصدقاء، كل ذلك في لحظة واحدة، عندئذ قد يجد الموهوب أو المبدع أو الدارس نفسه في كنف رعاية لصيقة واهتمام رشيد وحب موفور وتوجيه حازم وإرشاد مخلص واستثارة متحدية وتوجيه أخلاقي وتربوي واجتماعي محفز. كل ذلك يتلقاه الفرد موضع الرعاية ليس بوصفه موضوعاً للتدليل الزائد أو الرعاية اللصيقة وغير المسئولة، كلا بل إن كل ذلك يعطي له أو يقدم إليه (أو يتلقاه) في مقابل جديته وتفوقه وإخلاصه في العمل وإحساسه بالمسئولية وانطلاقه في التجويد والتجديد. فإذا أخل ببعد من هذه الأبعاد الذاتية في التفوق وجد (المنتور) Mentor له بالمرصاد يحاسبه ويسائله ويقوّم من اعوجاجه لكي يعيده إلى جادة الصواب. (Hannourah, 1995; Reilly; 1992 P. 150, Soliman, 1985; Stevenson etal, 1979; 1984 P. 50; Torrance 1984, P.5؛ مرسي ١٩٩٤، ص ١٦٩ - ١٧٧).

وليس من هدفنا في هذه الدراسة الوقوف عند كل العناصر الاجتماعية التي يمكن أن تكون مسئولة عن توفير مناخ اجتماعي مواتي لرعاية الموهبة، ولكننا فقط نقدم عنصراً واحداً يمكن أن يتوفر، حتى في ظل أقسى الظروف وأكثرها جدباً، للإسهام في رعاية الموهبة والتفوق من الناحية الرسمية، حيث أنه من الممكن أن تتم الرعاية المنتورية من خلال المدرس العادي في الفصل

أو الرائد أو حتى من خلال الوالد أو صديق للوالد، أو من غير هؤلاء، ولكن فقط مطلوب أن يكون هناك وعي لدى أي جهة من الجهات المهتمة بتوفير الرعاية للموهوبين والمتفوقين بأهمية الرعاية المنتورية، عندئذ سوف يتم توفير هذا الراعي (المنتور) سواء بشكل رسمي أو بشكل ودي دون عقبات أو حتى نفقات.

ب - بناء المناخ الوجدانى الفعال

يضم المناخ الوجداني العديد من المكونات مثل الدافعية والانفعالات والاتجاهات والقيم وخصائص الشخصية، وقد أجريت دراسات متعددة حول أهمية البعد الوجداني. وقد دار الكثير من اللغط حول شذوذ وانحراف الشخصية لدى المبدعين، وحول اختلال الصحة النفسية لديهم. ومع ذلك فقد ثبت من العديد من الدراسات أن توفر الصحة النفسية شرط مهم للإنجاز الإبداعي الفعال(السيد، ١٩٧١و فرج، ١٩٨٣) ، وقد أظهرت الدراسات أن المبدعين يتمتعون بخصائص وجدانية مستقرة، كما أنهم أكثر من غيرهم قدرة على تحمل الضغوط، وأن القلق المتوفر لديهم قلق مثير للإبداع ومحفز للتفوق، وأن ازدياد هذا القلق في اتجاه الخلل يضر بقدرتهم وكفاءتهم الإبداعية، (Barron, 1997, P. 15-17).

وعلي وجه العموم فإن رعاية الصحة النفسية عند الأطفال الموهوبين والمتفوقين تحتاج إلى حساسية خاصة من قبل من بيدهم أمر رعاية هؤلاء الأفراد، حيث أن التدليل الزائد ضار بدافعيتهم، كما أن الاعتمادية الزائدة على الآخرين قد تخلق منهم أفراداً ذوي طموحات متدنية، لذلك فإن رعاية مثل هؤلاء الأفراد تحتاج إلى برمجة الرعاية حول مسلمة محددة وهي زيادة سقف الدافعية وتنشئة المدى المناسب لمستوى الطموح واستثارة القيم الإيجابية وخاصة قيم الحرية والأمانة والصدق والاتجاه نحو المستقبل (حسين

١٩٨٢ ص ١٥٠-٢٠٠) وعندما نتحدث عن تنشئة المناخ الوجداني الفعال، فلسنا نقصد بالطبع هنا مجرد رعاية نفسية إكلينيكية لتوفير التوافق الحسن للشخصية، بل إن مرادنا هو توفير المناخ الوجداني الإبداعي لدى أفراد مبدعين موهوبين، فالتوافق الحسن ربما يفيد في رعاية الأفراد العاديين، ولكن الرعاية الوجدانية المحفزة هي رعاية مقصود بها استثارة الطاقة وتحفيز الدافعية وتنشئة الحث Arousal والدراية Alertness واليقظة Vigilance، بمعنى أخر تنشئة الوجدان المحفز للإبداع، المتجه إلى المستقبل، المرتكن على أرضية مستقرة من الثقة بالنفس، بحثاً عن الجديد، تجاوزاً للعقبات ورغبة في مجاوزة ما هو قائم أو قديم (Csikszentmihalyi, 1996, P, 87; Gardner, 1993. P.25)

ج - تنمية الإحساس بالجمال والتذوق الفني:

التذوق الفني والإحساس بالجمال ليس مجرد نشاط قاصر على المشتغلين بالفن أو الأدب ولا هو أيضاً مجرد نشاط يتعامل مع الموضوعات الفنية، فلقد ثبت من خلال دراسات متعددة أن جميع الموهوبين والمتفوقين في شتى المجالات علمية أو أدبية أو فنية يتمتعون بحاسة فائقة للتذوق الفني، كما أن لديهم خصائص متفوقة في حب النظام، والعمل من أجله، حتى في سياق الفوضى، وهم مغرمون بالتركيب والمعقد من الأمور، وعند مقارنتهم بغير المبدعين نجدهم يتعاملون مع الموضوعات التي تتطلب المزيد من الفحص والتدقيق، وقدرتهم متفوقة في التعامل مع الأمور الغامضة، وعدم اليقين Uncertainty لا يخيفهم بل يحفزهم إلى المزيد من التحمل والعمل، أي بإيجاز فإن السلوك الجمالي ليس مجرد تذوق سطحي أو فرجة أو استهلاك وجداني للموضوعات المطروحة (حنورة ١٩٨٥، ص ٦٣-٦٤) فهذا الشكل من التعامل مع الموضوعات المطروحة على وعى الأفراد إنما يميز غير المبدعين، أما المبدعون والموهوبون والمتفوقون فهم أميل إلى التعامل كما

أشرنا مع مستويات أعمق من التذوق والإحساس بالجمال أياً ما كانت المجالات أو الوسائط التي يتخذونها موضوعاً لإبداعاتهم (سويف ١٩٨٣، ص ٢١).

من هنا فقد كان من الضروري الاهتمام بأن تتضمن البرامج التدريبية التي تهدف إلى رعاية الموهبة وتدريب الإبداع أنشطة ذات خصائص جمالية، كالتفضيلات المتناسجة والمركبة والمتداخلة والغامضة والمتسمة بمستويات متنوعة من التعقيد والوضوح والإبهاج والاستمتاع .. إلخ (الكناني ١٩٩٠ ص ٢٩٦). عندئذ فإن الشخص المتلقي لا يكون نشاطه قاصراً على مجرد التعامل الذهني الموضوعي المباشر مع الموضوعات المباشرة المطروحة، ولكن تبدأ تدخل إلى ساحة النشاط النفسي عناصر الإيقاعات الذاتية والتفضيلات الخاصة والرؤية الشخصية لدى المبدعين، وهو الأمر الذي تفتقده معظم البرامج التي اهتمت برعاية التفوق والإبداع والتي اقتصرت على رعاية القدرات والاستعدادات العقلية (إبداعية كانت أو عامة). ولا بد أن نضع في الاعتبار أن الرعاية لا ينبغي أن تتم من خلال توجهات نظرية أو إرشادات في شكل نصائح، بل لا بد أن تتم من خلال الممارسة وارتياد الأفاق العملية من خلال ورش عمل وفرق متنافسة، وبرعاية مبدعين متمرسين لديهم إحساس بالمسئولية والدافع الإيجابي والإيمان بدور (المنتورية) أي الرعاية المخلصة اللصيقة، وهو ما يحرك الاستعدادات الكامنة وينشط الطاقة الحبيسة ويدفعها إلى الانطلاق.

وعندما تنشط تلك الأبعاد الجمالية وتندمج في إطار متكامل مع الأبعاد الخاصة الموجهة لرعاية الأبعاد الانفعالية تتشكل عندئذ منظومة متفاعلة من الاستثارات الموجهة إلى وجدان وذوق المتلقي، إضافة إلى الإبداع والموهبة والتي لا تكتمل إلا برعاية الجانب العقلي منها وهو ما نعرض له في الفقرة التالية.

د - رعاية الجوانب المعرفية فى الإبداع:

ذكر جيلفورد في أحد كتبه، وهو من آخر الأعمال التي كتبها عن الإبداع (Guilford, 1979, P. 142 - 156) أن رعاية العقل لا تكتمل إلا إذا استندت إلى رعاية الجوانب المزاجية، وهو ما تأكد لنا من فحص العديد من الدراسات التي عرضنا لها أو التي أجريناها، وقد أضاف العديد من الباحثين مثل فرانك بارون وروجرز وماسلو وتورانس وأمابيل وجاردنر، وغيرهم، إضافات لها وزنها في الاهتمام بالجوانب الاجتماعية في السلوك (العلاقات المتبادلة Interpersonal Relationships ولعب الأدوار والقيادة والسيطرة والخضوع والمحاكاة والمجاراة ..إلخ)، كل ذلك من أجل تهيئة أنسب الظروف لرعاية الجوانب العقلية للموهبة والابتكار سواء كانت جوانب خاصة نوعية أو كانت جوانب عامة.

وقد أبرزت الدراسات أن هناك العديد من المداخل الناجحة لرعاية الإبداع والموهبة من زاوية المنحى المعرفي، ولكن معظمها لم تتحقق لها الفاعلية لأنها كانت بمثابة (الزراعة المحمية) قصيرة الأمد، والتي بمجرد رفع الحماية عنها تتوقف عن النمو أو تذبل وتموت.

إن المطلوب أن يكتسب الطفل الموهوب إمكانيات تحقق لشخصيته وسلوكه التماسك والقوة والانطلاق الذاتي، وهذا لا يتحقق بمجرد تنمية الإمكانيات العقلية بل لا بد كما قدمنا من تنمية الجوانب الاجتماعية والمزاجية والجمالية في سياق رعاية المنظومة التفوقية.

فإذا تم ضمان الكفاءة النمائية للفرد من خلال الأبعاد المشار إليها فقد تم بالتبعية ضمان فاعلية الجهد المبذول في تنمية المهارات الإبداعية. وتنمية المهارات الإبداعية لا بد أن تمضى من خلال برامج متعددة الخطى والمستويات والأبعاد يمكن رصد عناصرها فيما يلي:

(ا)- تنمية الخيال بأبعاده المختلفة Imagination Activity : لقد ثبت من خلال دراسات متنوعة أن الخيال هو البداية الأولى أو الخطوة الافتتاحية في تنشيط الفاعلية الإبتكارية، حيث أنه، فيما يرى بعض الباحثين، هو النشاط الحر الخام المتصل بنشاط الجانب الأيمن من المخ (حنورة ١٩٩٧(أ)، ص ١٨٣-٢٣٢؛ ١٩٩٧ ج) والذي أثبتت الدراسات، السيكوأنثروبولوجية خاصة منها، أنه يستمر على درجة عالية من الفاعلية في المجتمعات البدائية وأنه يتردى في المجتمعات ذات الثقافات التجريدية (Doob,1965).

كذلك فقد اتضح أن الأطفال من ذوي نسب الذكاء المتدنية لديهم طاقة خيالية أكثر تفوقاً عما يملكونه من القدرات العقلية التي تقيسها اختبارات الذكاء (حنورة ١٩٩٧ أ، ص٦٧). ثبت أيضاً من خلال دراسات عملية الإبداع (سويف ١٩٧٠؛ عبدالحميد ١٩٨٧؛ حنورة ١٩٧٩ ؛ ١٩٨٦؛ ١٩٩٠) أنه ما من مبدع إلا وكان أحد أهم جوانب اهتماماته في تنشيط كفاءته الإبداعية هو النشاط الخيالي . من هنا كان من الضروري أن يبدأ أي برنامج لرعاية الإبداع والتفوق من خلال تنشيط وتنمية السلوك الخيالي (Richardson, 1969, P. 125).

(٢) تنمية القدرات الإبداعية التي أشار إليها جيلفورد وتورانس وغيرهم ومن أهم تلك القدرات الطلاقة والمرونة والأصالة من خلال تدريبات مبرمجة تمت تجربة فاعليتها (درويش ١٩٨٣، ص ١٢١؛ حنورة ١٩٩٧أ ص٤٣٤ ؛ ١٩٩٧ب).

(٣) تدريب مهارات التفكير الناقد :من قبيل التنبؤ والاستدلال والتصنيف والتحليل واتخاذ القرار في أي إطار من الأطر التي استخدمت في تنمية وتدريب الكفاءة العقلية من قبيل استخدام منظومة بلوم مثلاً (Reid, 1990, P. 25). والهدف من تنمية هذا الجانب من التفكير هو

إمداد المتدرب بالمهارات التي تساعده على ضبط الاتجـاه والحـدود التي يمضي فيها من خلال ممارسة النشاط الخيالي والإبداعي، خاصة وأنه قد ثبت أن جزءً كبيراً من الإعاقات التي تحدث في سياق عمليـة الإبداع (أو الإنتاج الإبداعي على وجه العموم) سببه الرئيسي هـو أن المبدع ليست لديه المهارات التي تحمي عقله من التشتت وتحافظ على أفكاره من الذوبان وتساعده على إفراز تراكمات معرفية فـي أطـر مقبولة.

هذه هي المفردات الذهنية الثلاثة (على الأقل) التي ينبغي علـى أي برنامج تنموي أن يضعها في الاعتبار عندما نكون بصـدد تنميـة التفـوق والاستعدادات الإبداعية (ذات الملامح المعرفية).

هـ - اكتساب الخبرة:

ثبت من الدراسات لتي أجريت حول عملية الإبداع ونمو الخبرة عنـد المبدعين (حنورة ١٩٧٩؛ ١٩٨٦؛ ١٩٩٠ ؛ ١٩٩٤) أنه ما من مبدع إلا وقد مر برحلة ممتدة من تنشئة المهارات الخاصة بتجويد موهبته، وذلـك ومـن خلال الممارسة الفعلية التي تساهم في تراكم الخبرات، بما يطفئ الأسـاليب غير المناسبة وينمي الجوانب الإيجابية، كذلـك ثبـت أن تراكـم الخـبرات المصوَّبة يُدَعِّم النجاح ويطفئ الخطأ، وحين يتم ذلك من خلال خطة مبرمجـة فإنه يكون أفضل مما لو تم من خلال الممارسات العشوائية.

وعلى ذلك تصبح منظومة الرعاية والتدريب متكاملة في إطار مـن التفاعل القادر على صيانة نفسه ذاتياً والنمو التلقائي غير المفتعل، كما أنـها تتضمن في جوهرها التعديل المتأني مع نمو النشاط العقلي من خلال عمليات التغذية الراجعة المتضمنة فـي الأبعـاد الأربعـة (الإجتماعيـة والجماليـة والمزاجية والعقلية).

٤- تفعيل وبرمجة التصور التكاملي في رعاية الموهبة

أثرنا في هذا الفصل عدداً من القضايا، وحاولنا رصد أهم الإشكاليات التي ما زالت تثير الجدل وتستثير التحدي أمام علماء النفس والتربويين وكل المهتمين بالسلوك الإنساني وبرعاية الموهبين على وجه الخصوص إن قضية الإهتمام بالفئات الخاصة كانت ومازالت وسوف تظل إلى أمد بعيد مثار جدل وخلاف، والأسباب متنوعة وراء ما يثار من جدل أو خلاف. وقد قدمنا في الصفحات السابقة استعراضاً لبعض الإشكاليات والقضايا حول هذا الأمر، وحاولنا أن نرصد الأمور من مختلف الزوايا دون أن ننحاز إلى هذا الجانب أو ذاك، بل كان جل جهدنا موجهاً إلى السعي من أجل الكشف عن أكبر قدر من القضايا المطروحة في الساحة، واعتقادنا أن هذه القضايا سوف تظل تستأثر بالاهتمام إلى ما شاء الله. ولكن ما استطعنا أن نرصده وما قدمناه من رؤية شخصية لبعض الإجابات مع الأسئلة المطروحة ربما لا يكون أكثر من لبنة في بناء، ولكن علينا أن نتذكر أن أي بناء لا يوجد هكذا، بناءً متكاملاً جاهزاً ولكنه دائماً يبدأ بلبنة تتلوها لبنات. عموماً فإن رؤيتنا الشخصية حول تنشئة ورعاية الموهبة وتربية الموهوبين تستند إلى رؤية تكاملية تهدف إلى وضع جميع العوامل البيولوجية والنفسية والاجتماعية والبيئية في الاعتبار، سواء في تيارها المتدفق زمانيا أو في تفاعلها الدينامي على المستوى الأفقي بما يفرز واقعاً فعالاً سواء على مستوى المجتمع الذي ينتمي إليه الموهوب أو على مستوى جماعة الموهوب أو على مستوى الموهوب شخصياً في كيانه المتكامل أو في لحظة (الفعالية) التي يتحقق فيها ما أطلقنا عليه مصطلح الأساس النفسي الفعال (حنورة ١٩٩٧، ص ٣٩ ؛ ١٩٩٨ ب ص ٣٤).

وسوف نقدم فيما يلي بعض الأفكار التي يمكن أن تسهم في تفعيل البرنامج التكاملي وتحقيق حالة (الفعالية) التي هي قمة نضج وتبلور الموهبة في أي مجال من المجالات.

أولاً: الكشف عن الموهوبين: متى وكيف بدأ ؟

تشير الدراسات المتتالية إلى أن الكشف عن الموهوبين يمكن أن يبدأ من وجهة نظر بعض الباحثين مع السنة الثانية أو الثالثة من العمر، على حين رأى آخرون أنه يمكن تمييز النبوغ والتفوق منذ الشهور الأولى، ويؤكد بعض الباحثين أنه من نهاية السنة الثانية يمكن استخدام الوسائل والأدوات المناسبة للكشف عن النبوغ والموهبة (Lehane, 1979 P. 3; Lewis & Michalson, 1985; Winner, 1996, P. 14).

ولكن أهم ما يجب التنبيه إليه هو أن الأسرة (والأم على وجه الخصوص) تقع على عاتقها مسئولية كبيرة في ملاحظة سلوك طفلها ورصد التميز أو الاستثناء في هذا السلوك، سواء في اتجاه التفوق أو القصور، فإذا ما لاحظت الأم (أو أي فرد من أفراد الأسرة أو قريباً منها) أن لدى الطفل صفة بارزة فإنه من المطلوب في هذه الحالة الاهتمام بتدبير شكل معين من أشكال الرعاية الخاصة لهذا الطفل الاستثنائي.

وعلى افتراض أن الكشف عن التميز تأخر لدى الطفل، لسبب أو لآخر، فإنه من المرغوب فيه دائماً أن نكون كآباء متنبهين لرصد التميز في سلوك الأطفال، حتى نكون مهيئين بالأدوات والأساليب المناسبة لتقديم الرعاية إليهم حتى لا تضيع الفرصة المناسبة لرعايتهم بسبب ما يجد من ظروف وبما يؤدي إلى عدم اللحاق بالتوقيت المناسب لرعاية الخاصية أو الصفة المطلوب رعايتها.

لقد أشارت الدراسات المتنوعة إلى أن هناك شكلاً من أشكال التدهور (أو التوقف) يصيب بعض الخصائص النفسية المرتبطة بالنبوغ أو الموهبة، ومن أهم الأبعاد النفسية التي يصيبها التدهور النشاط الخيالي، حيث يذكر آلان ريتشاردسون أن الخيال نشاط مرتبط سلبياً بتقدم العمر عند الأطفال (Richardson, 1969, P.31) ، ويشير دوب (Doob, 1965) كما ذكرنا، إلى أن تنميط التفكير من خلال اللغة المجردة يمكن أن يؤدي إلى جفاف منابع الخيال عند الأطفال. وغني عن الذكر أن الإبداع مرتبط ارتباطاً إيجابياً وقوياً بالنشاط الخيالي (حنورة، ١٩٩٧. (أ) ص٧١) كذلك فقد لوحظ أن المرحلة ما بين السنة الثالثة والخامسة هي مرحلة نشوء ظاهرة ما يعرف بإسم الرفيق الخيالي (حنورة ١٩٨٥ ص١٩٣) ، تلك الظاهرة التي يتميز بها عادة الأطفال الموهوبون، ومن ثم فإن إهمال رعاية النشاط الخيالي المرتبط بهذه الظاهرة يمكن أن يؤدي إلى جفاف طزاجة الفكر وخصوبة الخيال وجمود الإبداع على عكس ما يمكن أن يحدث إذا ما تم الاهتمام برعاية هذا الجانب بما يقود إليه ذلك من خصوبة السلوك وارتقاء الخيال وتنشيط للطاقة الإبداعية (Renzulli, 1994, P. 181) بما يتلافى تنميط عملية التعليم في أطر بنيوية محكمة جلمدة لا تتيح الحرية للمدرس أو للتلميذ للتحليق والانطلاق الذهني، وهو الأمر الذي يرى ريترولي أنه أدى إلى ميكانيكية التعلم بما يترتب عليه من خسائر تربوية مؤكدة (Ibid, P. 19).

إن نقطة البداية، متى نبدأ وكيف، هي من أخطر الأمور التي علينا أن نوجه إليها الاهتمام، كآباء وأمهات، فإذا فاتنا ذلك -ويجب أن نحرص على ألا يفوتنا- فإن البديل هو دور المدرسة التي عليها أن تمارس مسئوليتها في تقديم الرعاية المطلوبة للنبوغ والموهبة. إن المسألة لا ينبغي لها أن تترك للعمل الاختياري التطوعي، بل أنه من الضروري تخطيط الجهد من أجل تبني أسلوب عملي في الكشف عن المهارات والمواهب وأوجه النبوغ لدى

أبنائنا بداية من عمر الثالثة على الأكثر واستمراراً مع التقدم في العمر، حيث أنه من الممكن أن يتأخر ظهور الموهبة إلى مرحلة لاحقة، وبالتالي فربما لا ننتبه إلى ذلك، ونهمل متابعة المواهب أو أوجه التفوق التي قد تتأخر، فتذبل وتذوي إذا لم يتم اكتشافها مبكراً (Lehane, 1979, P. 2; Lewis & Michalson, 1985) ، وإن كان بعض الباحثين يرى أن مؤسسات التعليم المختلفة تعد مجالاً مناسباً وحيوياً لملاحظة النبوغ والتفوق في عمر مبكر.

وأساليب اكتشاف الموهبة متوفرة، سواء من خلال الملاحظة المباشرة أو الملاحظة المقننة والمخطط لها، أو من خلال الأدوات السيكوميترية المناسبة والتي أثبتت كفاءة عالية في تمييز الموهوبين والمتفوقين (حنورة ١٩٩٧ (أ) ص ٥٧ ؛ Renzulli, 1994, P. 101). ومن أبرز مؤشرات الموهبة وعلاماتها ما يلي:

طلاقة الخيال واللعب الانفرادي والسلوك المُبادِئ، وزيادة النشاط البناء، وحب الاستكشاف، والشذوذ الإيجابي في إنجاز المهام والتميز في بعض الأنشطة والمهارات، وصلابة الأنا واستقرارها، والتطلع إلى المنبهات الغامضة، والفك والتركيب، والتخيل الانفرادي أحياناً.

ثانيا: عناصر رعاية الموهوبين والمتفوقين

يشير رينزولي إلى أن الاهتمام برعاية الموهبة والتفوق يتوزع في ثلاثة قطاعات (شكل ١٥-٢) هي:

أ – التلميذ (أو المستهدف بالرعاية). ب– المدرس (أو المنتور الراعي).
ج– المنهج الدراسي (أو مادة الرعاية والخبرات المقدمة).

والرعاية التي يتحدث عنها جوزيف رينزولي هى رعاية الموهبة والتفوق في المدرسة، وكما هو ملاحظ، فلا بد من توجيه الرعاية كما قدمنا إلى ثلاثة محاور مهمة هى:

أ- اكتشاف التلميذ (الموهوب) والكشف عن خصائصه النفسية ذات العلاقة بالتفوق.

ب- الاهتمام بانتقاء وتدريب المدرس الكفء الذي يمكن أن يتحول إلى (منتور) أو راعي صالح مخلص محفز قائد حاسم صديق للطفل الموهوب

ج- إعداد المنهج المناسب من حيث البنية والمضمون والوظيفة، مع إعطاء المنتور (أو المدرس) مرونة وحرية في السعي إلى تحقيق أهدافه.

بإيجاز يمكن القول أن المدرسة يقع عليها عبء كبير وشبه شامل في رعاية التفوق لدى الطلاب الموهوبين، كما يقرر رينزولي، فإذا كان الأمر كذلك وفي بلد كالولايات المتحدة لديها الإمكانيات والتكنولوجيا والكفاءات، فكيف يكون الوضع في بلادنا العربية؟

وتدعيم دور المدرسة مما لا ينبغي لنا أن نقلل من أهميته، أو نتغاضى عنه كجزء من المنظومة التنموية لرعاية التفوق وتنمية الموهبة. ودور المدرسة يمتد لتسهيل تقديم البرامج الإثرائية في تنمية: **روح البحث وترقية الخيال وتدريب المهارات وحب الاستكشاف والقيادة وتنمية الشخصية ومهارات التفاعل الاجتماعي والتعبير عن الذات وامتلاك الأبنية المتميزة والمتكيفة والثقة بالنفس، وارتياد آفاق المخاطرة والرغبة في تحقيق ما هو أفضل والتعامل مع المستقبل.**

أبعاد الرعاية لعناصر العملية التعليمية في رعاية الموهبة

نقلاً عن: Renzulli, 1994 P. 19

شكل (٢ – ١٦)

ويجب أن يتم كل ذلك من خلال خطة مبرمجة يمكن للمدرسة أو المؤسسة المعنية برعاية الموهبة أن تقدمها للطفل الموهوب سواء في برامج مستقلة أو من خلال البرامج النظامية في المؤسسة، أو من خلال استقطاع أوقات للنشاط الإبداعي خارج الجدول الدراسي الصفي.

من ناحية أخرى فإن دور الأسرة في رعاية الموهوبين والمتفوقين لا ينبغي التواني عن استثارة الاهتمام الفعال والمكثف لتفعيله، ولفت الأنظار إلى أهميته وعدم التقليل من شأنه. وعلى الرغم من وجود ظروف قد تؤدي إلى انصراف الأسرة عن رعاية الأبناء، إلا أن هذا لا يمنعنا من دق ناقوس الخطر والتنبيه إلى أن غياب دور الأسرة يعد بمثابة الكارثة من حيث ضياع الجهد والوقت بل وربما ضياع الكثير من الموهوبين الذين لا تتاح فرصة لاكتشافهم خارج نطاق أسرهم، ومن ثم فمن الضروري السعي بإلحاح إلى بث الوعي والتكثيف الإعلامي على استدراج المجتمع عموماً بكل قطاعاته، والأسرة على سبيل التخصيص، للدخول في دائرة الاهتمام برعاية التفوق لدى أبنائنا، ويوماً بعد آخر ومن خلال الإلحاح المستمر والإعلام التنويري والإستدراج للمشاركة ستتحقق نتائج إيجابية قد تبدأ صغيرة ولكن من المؤكد أنها ستتضاعف يوماً بعد آخر. وعلى وجه العموم فإن دور الأسرة على درجة كبيرة من الأهمية، على الأقل في إطار عدم إلكف لاهتمامات وأنشطة التلميذ الخيالية، أو الوقوف في وجه سلوكة التفردي.

٥ - خاتمة: المنظومة التكاملية لرعاية الموهبة فى واقع التطبيق:

أ- البداية : من أين ؟

مضت البشرية منذ القدم تتأمل كثيراً وتتكلم قليلاً وتنجز أقل بكثير مما تفكر فيه أو تتحدث به أو تسجله كأفكار نظرية. والتصورات كثيرة ومتنوعة والبرامج المطروحة لا حصر لها، وليس أسهل من إضافة تصور

جديد أو برنامج مقترح لما هو موجود من برامج وتصورات. من ثم فقد كان من الضروري على كل من يرغب في اختصار الوقت واختزال الجهد وتوفير النفقات أن يستفيد من تجارب الآخرين سواء على المستوى الرأسي (الزمني) أو على المستوى الأفقي (الجغرافي). هناك تجارب سابقة ممتدة منذ بداية الاهتمام بالموهوبين والمتفوقين في الحضارات القديمة المصرية والصينية والهندية والإغريقية والرومانية وفي الحضارة الإسلامية وفي العصر الحديث، سواء في بداياته أو في أيامنا الراهنة، وعلى المستوى الجغرافي هناك المئات من التجارب في الشرق (اليابان والصين مثلاً) أو في الغرب في روسيا وفي أمريكا وغيرهما (الحوراني، ١٩٩٩). وعندما نتحدث عن منظور يمكن ترجمته إلى برنامج أو تصور مقترح فمن المفروغ منه أن هذا البرنامج كما رأينا ليس قادماً من سراديب المجهول. إنه إعادة صياغة لجزئيات متعددة من الخبرات المتراكمة زمانياً وجغرافياً. أمكن اختزاله في إطار نظري تمت تجربته وتعرضه للتحقيق عبر عشرات التجارب حتى اكتمل إطاره وبرزت أبعاده، ويتبقى بعد ذلك تحويله إلى واقع في مجال التطبيق. فكيف إذن نُفعّل هذا التصور التكاملي المقترح أو نحوله إلى برنامج عمل؟

ذكرنا من قبل أن الهدف النهائي لرعاية الموهبة هو الوصول بالفرد المبدع أو الفرد الموهوب إلى أعلى درجة من درجات الفعالية وهي تتحقق عندما تكتمل وتتكامل مقومات النمو والارتقاء في قمة رحلة الرعاية حيث تتبلور كل العناصر في نقطة بؤرية أطلقنا عليها بؤرة **الأساس النفسي** الفعال (أنظر شكل ١٤-١) فكيف نصل إلى تلك البؤرة؟

لقد توصلنا عبر الدراسات المتعددة إلى أن هناك مثلثاً تختزل فيه فعالية الشخص، هذا المثلث له رؤوس ثلاثة هي: **فاعلية الوعي والإرادة والاتجاه نحو المستقبل من خلال فعل الإبداع**. والإطار المقترح في المنظومة التكاملية

يمكن أن يساهم في الانتقال بهذه الثلاثية إلى غاية الفعالية، وهو ما سوف نحاول في السطور التالية الاقتراب منه خطوة خطوة.

نقطة البداية كما ذكرنا هي (الفرد) الموهوب أو المتفوق. وقد مضينا خطوة خطوة معه منذ اكتشافه ووضعه في السياق (أو على الدرب)، وعلينا بعد ذلك أن نرى ما هي أنماط وأشكال الممارسات التي علينا أن نعرض لها في سياق التصور التكاملي.

الطفل عضو في عدة جماعات منها الأسرة وجماعة الأصدقاء خارج المدرسة وجماعة الصف الدراسي (سواء كان صفاً صباحياً أو صفاً تكميلياً، بعد الظهر) وغير ذلك من جماعات. وفي تصورنا أن تنمية التفوق عند هذا التلميذ لا بد أن تمضي من خلال جهد ذي اتجاهين:

أ- الاتجاه الجماعي أي تنمية جماعية له ولغيره من المتصلين به.

ب- الاتجاه الفردي أي رعاية فردية موجهة لإمكانياته وخصائصه الشخصية.

والبداية تكون غالباً في المنزل بين أفراد الأسرة، ولا بد على الأقل أن تتنبه الأسرة إلى أهمية تخلص الطفل من الخوف والضغوط وتخفيف القيود وتشجيع اللعب والتخيل، هذا إذا لم يكن بمقدورها المساهمة في تقديم بعض الأنشطة التدريسية والرعائية له، مما سوف نوضحه فيما بعد، ثم يأتي دور الروضة أو المدرسة ويجد الطفل نفسه بين أقرانه حيث تتم الرعاية الجماعية لجماعة الفصل (الصف الدراسي)،

وإذا كنا نركز على دور المدرسة فإننا لا نستطيع أن نغفل دور الأسرة كما ذكرنا من قبل، وغني عن الذكر أن هناك العديد من الوظائف والمهام ينبغي على الأسرة أن تنهض بها لرعاية الطفل الموهوب لعل من أهمها:

- تشجيع الطفل على ارتياد الآفاق الجديدة ومعايشة الخبرات الغريبة.
- عدم العقاب المفرط أو الاستهجان المتطرف إذا ما أخطأ التلميذ بسبب جرأته ومخاطرته.
- تيسير التفرد، وتشجيع التميز ومكافأة التجديد عند التلاميذ.
- الاهتمام بهوايات التلميذ وتيسير ممارستها.
- استشارة أولى الخبرة إذا ما لوحظت على الطفل أعراض غريبة سواء في التفكير أو التصرفات.
- توفير الإمكانيات، في حدها الأدنى على الأقل، مما يحتاجه الطفل للعب أو لممارسة بعض الأنشطة الإبداعية داخل المنزل أو خارجه، بمفوده أو مع زملائه.
- مداومة اتصال الأسرة بالمدرسة وبالذات بالمدرس (أو المرشد أو المنتُور) الذي يرعى التلميذ رعاية خاصة، فإذا لم يوجد هذا المنتور فتكون الصلة مع رائد الفصل الذي يرعى شئون التلميذ للمتابعة المتبادلة، لنمو التلميذ من جميع الزوايا، وخاصة ما يتعلق بنمو الموهبة ورعاية التفوق.

ويأتي بعد دور الأسرة دور المدرسة، وكما أشرنا من قبل فيما أوردنا مما توصل إليه تورانس وما ذكره شو (شو، ١٩٩٦، ص ٤٠٩ – ٤١٢) فإن علينا أن نحرص على إيجاد النظام المناسب لتقديم الرعاية المناسبة لاهتمامات وإمكانيات واستعدادات الطفل الموهوب من خلال فصول أو جماعات خاصة أو في فصول تكميلية تقدم فيها برامج تنمية الموهبة ورعاية الإبداع المبرمجة، وعلينا أن نراعي التجانس في الموهبة أو خصائص التفوق عندما نكون بصدد إفراد برنامج لتنمية الإبداع والموهبة، حتى يكون الجهد المبذول قادراً على أن يحقق ما هو متعلق به من آمال.

أما فيما يتعلق بعلاقة الطفل الموهوب بزملائه وأصدقائه من التلاميذ والأفراد العاديين، فإن هذه العلاقة لا بد من المحافظة عليها وتنميتها والإلحاح على تفعيلها من أجل ضمان حسن التوافق الشخصي والاجتماعي والتحصيلي وضمان تجنب النبذ من قبل الآخرين أو التعالي والغرور من قبل الطفل الموهوب.

أما مسئولية رعاية التفرد في الموهبة على أساس توجيه الجهد المكثف إلى الفرد (كفرد) فهذا دور المعلم الكفء الذي تم اختياره وتأهيله بما يناسب الرعاية المطلوبة للأطفال المتفوقين، حيث ينبغي على هذا المدرس أن يلعب دور الراعي الواعي (Good Mentor) الذي سبق وأشرنا إليه من قبل، فإذا تم ذلك ضمنا إلى حد كبير تحقيق نتائج إيجابية في اتجاه رعاية الطفل الموهوب. وأخيراً فمن المطلوب توفير أسلوب للمتابعة من خلال أداة جيدة ولتكن من قبيل البطاقة التتبعية التي ترصد فيها أحوال الطفل الموهوب.

ب - الخصائص الدينامية للمنظومة التكاملية:

ترتقي المنظومة التكاملية في ثلاثة مستويات (المستوى العام حيث التنشئة العامة والمستوى الخاص حيث إفراد وتخصيص الرعاية في مجال من المجالات ثم المستوى الثالث حيث مهارات الفعل والمواجهة). وتوضع في الاعتبار أيضاً أربعة مكونات (منظومات فرعية) (أنظر شكل رقم ١٥-١) هذه المكونات هي كما قدمنا من قبل :

أ- المكون المعرفي بأبعاده ومكوناته.

ب- المكون الوجداني بفئاته وخصائصه وسماته.

ج- المكون الجمالي (التعبيري الإيقاعي الأدائي) بجوانبه البنائية والدينامية.

د- المكون الثقافي الاجتماعي بأبعاده التفاعلية.

وكل مكون من هذه المكونات عبارة عن منظومة ذات أبعاد أربعة، أحد أبعادها هو البعد المُواجه (The Facet Factor) والأبعاد الثلاثة الأخرى هي الأبعاد المساعدة أو المساندة لهذا البعد المُواجه، وهى نفس الأبعاد المكونة للسلوك الكلي للفرد. هذه الأبعاد تعمل بمثابة الروافد التي تمد السلوك وتتلقى عنه، تقوى بقوته وتضعف بضعفه، كما أنها يمكن أن تقويه وتضعفه، والعلاقة تبادلية من خلال التغذية الراجعة التبادلية. وفي لحظات النشاط الإيجابي يتم تحقيق درجه عالية من امتلاك الفاعلية في أي موقف من مواقف الحياة، تأملاً أو تفكيراً أو اتصالاً أو أداءً في مواقف التلقي أو في مواقف التفاعل أو في مواقف الإنجاز، وهي الحالة التي أطلقنا عليها مصطلح الأساس النفسي الفعال، وكما أن منظومة السلوك الفعال تعتمد على روافد أربعة، في المستوى الأفقي، فإنها على المستوى الرأسي -من خلال رحلة الارتقاء عبر المستويات الثلاثة- تعمل على متصل ذي قطبين يتوسطهما الواقع الراهن، هذان القطبان يعملان بمثابة الرافدين لمتصل الزمان وهما:

١- الرافد الأول هو رافد الذاكرة، وهى ليست مجرد ذاكرة معرفية، أنها أيضاً ذاكرة تعبيرية ووجدانية وإجتماعية تراثية،وقد تكون ذاكرة آلية أو ذاكرة إنسيابيه تلقائية.

٢- الرافد الثاني هو رافد الخيال والإتجاه نحو ما لم يتحقق، نحو القادم في رحم الغيب وفي ضمير المستقبل.

وعلى الرغم من أن هذين الرافدين هما جزء من المنظومة المعرفية إلا إننا رأينا إضافة إلى تأكيد انتمائها للمنظومة المعرفية، إبراز وضعهما الطوبولوجي، ارتداداً إلى الماضي وامتداداً إلى المستقبل، والرافدان معاً يعملان في إطار تبادلي مع المنظومات الفرعية الأربعة آخذاً وعطاءً تفاعلاً وإرتقاءً، أي بإيجاز يمكن القول أن المنظومة التكاملية تتحقق لها الفاعلية من خلال الفاعلية المتحققة لكل عنصر من العناصر

المشار إليها وهذا لا يتأتى بشكل ميكانيكي لا إرادي، بل الأدعى إلى الواقع القول أن **الإرادة الفاعلة للفرد ولمن يتصلون به مسئولة إلى حد كبير عن تفعيل هذه المنظومة**، لتصبح منظومة متفوقة على سبيل (الفعل) وليس فحسب على سبيل (القوة) أو التمنيات. فكيف نحقق أقصى فاعلية من خلال تفعيل هذه المنظومة؟

ج - مخطط موجز للرعاية الإبداعية

يمكن تصور الأمر في مخطط بسيط على النحو التالي وذلك بالطبع بعد اكتشاف الطفل الموهوب وتهيئة المناخ الاجتماعي في الأسرة والبيئة وإعداد البرامج المناسبة:

أولاً: **تنمية الوعي** لدى الطفل الموهوب بأهمية موهبته، وتنبيهه إلى امتلاكه خصائص متفوقة، وإبرازها له وتدريبه على التنبه لها والتعامل معها واستثمارها. ويفضل البدء بتدريب الاستعدادات المناسبة والمتصلة بالموهبة المتفوقة لدى الطفل (والتدريبات بعضها فردي وبعضها جماعي) ولكن من أبرزها تدريبات الخيال وتدريبات الاستعدادات الإبداعية والتذوقية وتدريبات التفكير الناقد (حنورة ١٩٩٧ ص ص ٤٤١ - ٤٥٦).

ثانياً: **تدريب الإرادة الفعالة**، ويتضمن ذلك تدريب اقتناص الأفكار وتحويلها إلى قضايا شخصية خاصة، والتفكير فيها والحكم عليها واتخاذ قرار بشأنها وتحويلها إلى أفعال من خلال الإقدام، بتنفيذ الاختيار، بعد اتخاذ القرار، مع هامش من المخاطرة. ويتصل بذلك تنمية الدافعية ومحاربة الكسل والتقاعس والتراجع في منتصف الطريق.

ثالثاً: تشجيع الاتجاه نحو المستقبل: والرغبة في تجاوز اللحظـــة الراهنـــة انطلاقاً إلى واقع جديد، ويتصل بذلك بالطبع الاستناد إلـــى الـــتراث المتراكم سواء في واقع الحياة أو على مستوى الذاكرة، وبذلك تتحقـــق حالة من التواصل والمواصلة، وهو ما يؤدي في النهاية إلى **تحقيـــق التكامل الفعال للشخصية والفكر والسلوك من خلال تنشـــيط الوعـــي وتقوية الإرادة والاتجاه نحو المستقبل.**

وأخيراً إذا ما كنا بصدد تنمية الموهبة ورعاية التفوق فإن المنظومـــة التكاملية هي الأمل الواعد الذي علينا أن نتبناه ونسانده سواء كنا بصـــدد: أ- الاكتشاف والإختيار أو ب- التدريب أو ج- الأداء، وسواء كان هدفنا هو التفاعل مع الطفل الموهوب أو مع المدرس (أو المنتـــور الراعـــي) أو مـــع المنهج الدراسي (أو الخبرات الرعائية) أو حتى مع الإدارة التي تهتم بتنظيـــم عملية الرعاية المدرسية، أو مع الأسرة أو أي مؤسسة إجتماعية تهتم بـــأمر رعاية التفوق وتنمية الإبداع. لقد ثبت أن الأسلوب أو التصور التكاملي هـــو أفضل وأقصر الطرق في التعامل مع أي موقف من مواقف الحياة، فما بالنـــا ونحن نتعامل مع واقع يتميز بأعلى درجه من درجات التعقيـــد والخصوبـــة والتفرد بل وديناميـة النمو أيضاً، وهي أمور تحتاج إلى برنـــامج لـــه نفـــس ملامحها لكي يتمكن من مواجهتها والتكيف معها.

خاتمة

قدمنا في هذا الفصل تصوراً تكاملياً لرعاية الأطفال الموهوبين والمتفوقين يعتمد أساساً على العلاقة الدينامية الوظيفية بين أبنية الأجهزة النفسية والاجتماعية المرتبطة بوجود الإنسان.

وقد تضمنت الدراسة مقدمة عن ضرورة الاهتمام برعاية المتفوقين والموهوبين، وعرضنا للدواعي التي تجعل من الاهتمام بهذه الفئة ضرورة ملحة وليس مجرد ترف أو تزيّد.

قدمنا بعد ذلك استعراضا للآراء المتباينة حول تعريف الطفل الموهوب والتعرف عليه، وانتهينا إلى مقترح لتعريف وتحديد الأطفال الموهوبين.

بعد ذلك كان من الضروري إبراز مفردات التصور التكاملي لرعاية التفوق والموهبة استناداً إلى الرعاية الشاملة لأبعاد السلوك الأربعة المعرفية والوجدانية والجمالية والاجتماعية في إطار التعرض للخبرة واكتساب المهارة من أجل الوصول بالفرد الموهوب الذي تلقى الرعاية إلى أن يصير إنساناً فعالاً يمتلك القدرة على اقتناص الرؤى وتجسيد الأخيلة وتحقيق الفعالية وإنتاج المعطيات المتفردة.

وبشكل عام فإننا نرى أن تنفيذ التصور التكاملي في رعاية الموهبة يتحقق من خلال الوصول إلى حالة **الأساس النفسي الفعال**، الذي هو كلمة السر ومفتاح السحر في التميز والعبقرية، من خلال تفعيل المنظومة التكاملية للسلوك الإبداعي.

المراجع

١-الحوراني، محمد حبيب (١٩٩٩) تجارب عالمية في تربية الإبداع وتشجيعه ، مكتب الفلاح، الكويت.

٢-الكناني، ممدوح (١٩٩٠) الأسس النفسية للابتكار، مكتبة الفلاح، الكويت.

٣-السيد، عبدالحليم محمود (١٩٧١) الإبداع والشخصية، دار المعارف، القاهرة.

٤-حنورة، مصري (١٩٩٩) منظومة السلوك الإبداعي في مرحلة الطفولة، مجلة الطفولة العربية، ، الجمعية الكويتية لتقدم الطفولة، العدد الصفري ص ص ٤٢-٧٥

٥-حنورة، مصري (١٩٩٨أ) علم نفس الأدب ، دار غريب، القاهرة.

٦-حنورة ، مصري (١٩٩٨ب) الشخصية والصحة النفسية، مكتبة الأنجلو ، القاهرة.

٧-حنورة ، مصري (١٩٩٧ أ) الإبداع من منظور تكاملي، مكتبة الأنجلو ، القاهرة.

٨-حنورة ، مصري (١٩٩٧ ب) الرعاية النفسية وتنمية الإبداع، دراسة قدمت إلى مؤتمر الخدمة النفسية بكلية الآداب بجامعة الكويت ٥-٨ إبريل ١٩٩٧.

٩-حنورة، مصري (١٩٩٧ ج) برنامج تكاملي لتنمية الخيال الإبداعي، ورقة قدمت إلى مؤتمر قسم علم النفس التربوي كلية التربية جامعة المنصورة، ٤-٥ مايو ١٩٩٧.

١٠-حنورة ، مصري (١٩٩٤) مسيرة عبقرية، قراءة في عقل نجيب محفوظ ، مكتبة الأنجلو ، القاهرة.

١١-حنورة ، مصري (١٩٩٠) الأسس النفسية للإبداع الفني في المسرحية (ط٢) دار المعارف، القاهرة.

١٢-حنورة ، مصري (١٩٨٦) الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر المسرحي، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة.

١٣-حنورة ، مصري (١٩٨٥) سيكولوجية التذوق الفني، دار المعارف، القاهرة.

١٤-حنورة ، مصري (١٩٧٩) الأسس النفسية للإبداع الفني في الرواية، القاهرة.

١٥-حنورة، مصري ، والمشعان، دلال (١٩٩٧) تنمية الخيال والإبداع من منظور تكاملي لدى مجموعة من التلاميذ المتفوقين بدولة الكويت، دراسة قدمت إلى المؤتمر العلمي المنعقد بكلية التربية بجامعة دمشق ، ١١-١٣ مايو ١٩٩٧.

١٦-درويش، زين العابدين (١٩٨٣) تنمية الإبداع، دار المعارف، القاهرة.

١٧-سويف، مصطفى (١٩٨٣) دراسات نفسية في الفن، مطبوعات القاهرة، القاهرة.

١٨-سويف، مصطفى (١٩٧٠) الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة ، دار المعارف، القاهرة.

١٩-شو، مارفين (١٩٩٦) ديناميات الجماعة (ط٢) ترجمة مصري حنورة ومحي الدين حسين، دار المعارف ، القاهرة.

٢٠-عبدالحميد، شاكر (١٩٨٧) العملية الإبداعية في فن التصوير ، عالم المعرفة، الكويت.

٢١-فرج، صفوت (١٩٨٣) الإبداع والمرض العقلي، دار المعارف، القاهرة.

٢٢-مرسي، كمال إبراهيم (١٩٩٣) رعاية النابغين في الإسلام وعلم النفس، دار القلم، الكويت.

23-Barron, F. (Ed) (1997) Creators on Creating Putman Sons, New York.

24-Brown, S.W etal. (1995) A Follow-up Study of the Interaction Effects of the Classroom Practices Survey, Univ. Connecticut, U.S.A.

25-Csikszentmihalyi, M.(1996) Creativitv. Flow and the Psvchologv of Discoverv And Invention. Harperprennial, New York.

26-Doob. L. (1965) Exploring Eidetic Imagery Among the Camba of Central Kenya, J. Soc. Psvche. 67, 3 - 22.

27-Freeman, J. (1985) The Psychology Of Gifted Child . Edited, John Wiley, New York.

28-Gardner, H. (1993) Creating Minds, Basic Books, Harper, New York

29-Guilford, J.P. (1979) Cognitive Psychology. Edits Publishers, San Diego, California.

30-Guilford, J.P (1977) Way Beyond Th. IQ, Creative Education Foundation Inc. Buffalo, New York.

31-Hannourah, M. A. (1995) Mentors As Counselors for Their Students, Paper Presented at MICI Meeting, Minnesota Univ. August, 1995.

32-Lehane, S. (1979) The Creative Child, Printice - Hall, New Jesey

33-Levinson, D. etal, (1978) The Season of A Man's Life, Alfred Knopf, New York.

34-Lewis. M. & Michalosn, L. (1985) The Gifted Infant, (In: Freeman, 1985, P. 35-57).

35-Maslow, A (1986) A Hedonistic Approach to Creativity (Memeographed).

36-Maslow, A (1963) The Creative Attitude, The Structurist, 3, 4 -10.

37-Morey, L. (1992) Personality Assessment Inventory, Psychological Assessment Resources, Inc. Odessa, U.S.A.

38-Passow, A. (1985) The Gifted Child as Exceptional. (In: Freeman, 1985 P. 23-34).

39-Reid, L. (1990) Thinking Skills. Resource Book, Creative Learning Press, Mansfield Center, Connecticut.

40-Reilly, J. (1992) Mentorship. The Essential Guide for Schools and Business, Ohio Psychology Press, Ohio,

41-Renzulli, J. (1994) Schools For Talent Development, Creative Learning Press, Inc., Mansfield Center, USA

42-Richardson, A (1969) Mental Imagination, Routledge, London

43-Rogers, C. (1972) Toward a Theory of Creativity (In: Vernon, 1972, P. 137-151).

44-Soliman, A.M. (1986) Mentor Relationship of Arab Graduate Students, With Implications for Counseling and Advising, Torrance Center for Creative Studies, Univ. Georgia. U S A

45-Torrance, E.P. (1984) Mentor Relationships Bearly Limited, Buffalo, New York.

46-Torrance, E. P. (1965) Guiding Creative Talent Printice Hall, Englewood Cliffs, N J.

47-Vernon, P.(ed) (1972) Creativity, Penguin, Middlesex, England.

48-Willis, S. (1995) Mainstreaming the Gifted, Educat Update, 37, 2, PP 4-5.

49-Winner, E. (1996) Gifted Children, Myths and Realities, Basic Books, Harper New York.

50-Zey, M. (1984) The Mentor Connection, Dow Jones Irwin Home Wood, Ellinois.

الفهرس

الموضوع **الصفحة**

الموضوع **الصفحة**

الباب الرابع

تربية الموهبة



من مؤلفات أ.د. مصري عبد الحميد حنورة

1- The Egyptian Study of Chronic Cannabis Consumption, NCSCR, Cairo, 1980 (with others).
2- Drug Abuse in Egypt (With others) NCSCR, Cairo 1988.
3- Extent and Patterns of Drug Use Among Students and Working-Class Men In Egypt NCSCR, Cairo ,

٤- الخلق الفني، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٧.

٥- الأسس النفسية للإبداع الفني في الرواية، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٩.

٦- بحوث في السلوك والشخصية، مع آخرين، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٢.

٧- مرجع في علم النفس الإكلينيكي، ترجمة وتعليق ، مع آخرين، دار المعارف ، القاهرة، ١٩٨٥.

٨- سيكولوجية التذوق الفني، دار المعارف، القاهرة ١٩٨٥-الكتاب الفائز بجائزة الدولة في علم النفس.

٩- الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر المسرحي، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة ، ١٩٨٦.

١٠- المخدرات والشباب في مصر، مع آخرين، المركز القومي للبحوث الاجتماعية، القاهرة ١٩٨٧.

١١- المشرف الناجح، تأليف فان دارسال. ترجمة مع آخرين، نهضة الشرق، القاهرة، ١٩٨٨.

١٢- فن إعداد البحوث والرسائل الجامعية، ترجمة مع أ.د أحمد النكلاوي، نهضة الشرق،القاهرة، ١٩٨٨.

١٣- الأسس النفسية للإبداع الفني في المسرحية، ط ٢، دار المعارف، القاهرة، ١٩٩٠.

١٤- رعاية الطفل المعوق ، دار الفكر العربي، ط ٢ ، القاهرة مع أ.د. أحمد السعيد يونس، ١٩٩٢.

١٥- سيكولوجية تعاطي المخدرات والكحوليات، جامعة الكويت، ١٩٩٣.

١٦- مصطفى سويف وفن الأستاذية، كتاب تذكاري، كلية الآداب جامعة المنيا، ١٩٩٣.

١٧- موسوعة العلوم السياسية، مع آخرين، مصطلحات علم النفس السياسي، مؤسسة الكويت للتقدم العلمي وجامعة الكويت، ١٩٩٣.

١٨- مقياس ستانفورد بينيه للذكاء الصورة ل م ، مع أ.د. كمال مرسي- الأنجلو المصرية، ١٩٩٤.

١٩- مسيرة عبقرية: رحلة في عقل نجيب محفوظ ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ١٩٩٤.

٢٠- علم النفس الحضاري المقارن،مع آخرين ، مكتب الأنجلو المصرية، ١٩٩٤.

٢١- ديناميات الجماعة تأليف مارفن شو، ترجمة مع أ.د محي الدين حسين، دار المعارف، ١٩٩٦.

٢٢- الإبداع من منظور تكاملي، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٩٧.

٢٣- استخبار وصف الشخصية ، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٩٧.

٢٤- الشخصية والصحة النفسية، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، ١٩٩٨.

٢٥- علم نفس الأدب: المجلد الأول، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٩٨.

٢٦- مقياس بينيه الكويت للذكاء، ط ٤ تعريب وتقنين، وزارة التربية ، دولة الكويت ،١٩٩٩.

٢٧- علم نفس الفن، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٩٩.

٢٨- مقياس بينيه العرب للذكاء (الطبعة الرابعة) تعريب وتقنين، (تحت الطبع).



تم بحمد الله

دار غريب للطباعة
١٢ شارع نوبار (لاظوغلى) القاهرة
ص.ب (٥٨) الدواوين تليفون ٣٥٤٢٠٧٩



هذا الكتاب

هو حلقة فى سلسلة عكف المؤلف على إصدارها - فى الإبداع والتذوق الفنى - على مدى عشرين عاما بدأت بكتاب الخلق الفنى، وضمت كتبا متنوعة فى سيكولوجية الفن خلقا وإبداعا وتلقيا ونقدا وتذوقا، وهى الموضوعات التى استأثرت بمعظم اهتمام المؤلف.

والكتاب الحالى يقدم استعراضا لأبواب فرع من فروع علم النفس ظل لفترة طويلة يعانى من سوء الفهم أو سوء الظن أو سوء التقدير الكثير. هذا الفرع هو علم نفس الفن، الذى يقدم له المؤلف من خلال المنهج الموضوعى والاطار التكاملى الذى هو من وجهة نظر محايدة أحد أهم وأبرز المناحى أو المداخل التى يعتد بها حاليا فى تناول الظواهر النفسية.

ويتطرق الكتاب إلى عدة نقاط على درجة كبيرة من الأهمية بدء بالحديث عن المنهج العلمى فى دراسة سيكولوجية الفن ومرورا بموضوع العلم وتطرقا إلى عملية الإبداع فى الفن والإنتاج الابداعى والتذوق الفنى وأخيرا تربية الموهبة الفنية.

والكتاب كما قدمنا فى البداية هو حلقة فى سلسلة متصلة سبقتها حلقات وتليها حلقات أخرى تتآزر فيما بينها لتقدم إطاراً متكاملا لدراسات جادة ورصينة ودقيقة وميسرة لكل من يهمه أمر الابداع والتذوق الفنى والتربية الفنية.

هانى أحمد غريب